Colecția *Deschideri* este coordonată de Mircea Martin.
Seria *Poetică și teorie literară* este coordonată de Carmen Mușat.

Director general: Călin Vlasie
Director editorial: Mircea Martin
Redactor-șef: Gheorghe Crăciun
Redactor: Laura Albulescu
Culegere computerizată și corectură: autoarea
Tehnoredactare: Carmen Rădulescu
Revizie: Cornelia Constantinescu
Coperta colecției: Done Stan
Pre-press: Viorel Mihart

© Copyright Editura *Paralela 45*, 2002

ISBN 973-593-633-X

ILEANA MARIN

Infidelitățile mitului

Repere hermeneutice

DESTIN
EDITURA PARALELA 45

UNIVERSITATEA „OVIDIUS"
BIBLIOTECA
CENTRALĂ
Nr. inv. 291785

CUPRINS

Argument 7
Capitol introductiv: Lecturi ale mitului 9

PARTEA I – TRAGICE LEGĂTURI DE FAMILIE

Capitolul I: Herakles – de la erou la eroul tragic 43
Capitolul II: Oreste – de la tragedia antică la prelucrarea existențialistă 62
Capitolul III: Electra – doliu și răzbunare 81
Capitolul IV: Ifigenia – imaginea sacrificiului 97

PARTEA a II-a – TRAGICE RUPTURI ÎN FAMILIE

Capitolul V: Oedip 113
Capitolul VI: Antigona 136
Capitolul VII: Fedra 156
Capitolul VIII: Medeea 175
Capitolul IX: Elena 191

ARGUMENT

Infidelităţile Mitului prezintă două perspective asupra miturilor tragice ale antichităţii greceşti, depozitara identităţii culturale europene *in nuce*. Privirea receptorului de la începutul mileniului al treilea *către* mitul originar este o privire inocentă din punct de vedere cultural, care are nevoie de o hermeneutică recuperatoare, activă pe mai multe niveluri: istoric, politic (chiar), ritualic-religios, artistic, cultural, cutumiar. Această mişcare centripetă este implicită în fiecare din cele nouă capitole, organizate în *Tragice relaţii de familie*: Herakles, Oreste, Electra, Ifigenia şi în *Tragice rupturi în familie*: Oedip, Antigona, Fedra, Medeea, Elena. În vreme ce eroii din prima categorie sunt dispuşi să se sacrifice pentru menţinerea unităţii familiei, eroii din cea de-a doua, în efortul tragic de a menţine relaţiile din familie, provoacă iremediabila dezmembrare. *Textul de plecare* este doar aparent valorizarea în spectacolul tragic a mitului antic. „Doar aparent", pentru că şi reconstituirea sensurilor antice ale conflictelor limită este un puzzle „contrafăcut" adesea de mine prin coroborarea mai multor informaţii care au luminat diferit procesul arheologic de alipire a sensurilor disparate într-un tot coerent. Informaţiile disparate, exterioare literarului, au fost manevrate ca cioburi ale unui vas antic spart a căror aşteptare indiferentă faţă de întregul pierdut s-a transformat – sub privirea mea – într-o tentaţie a întregului, tentaţie conştientă de faptul că întregul nu mai poate fi reconstituit decât parţial. Fascinaţia parţialităţii a fost asumată până la capăt nu numai în ceea ce priveşte recuperarea sensurilor posibile, ci şi în ceea ce priveşte selecţia operelor.

Cealaltă mişcare, mişcarea centrifugă, *dinspre* mitul astfel recuperat înspre operele moderne şi postmoderne, dezarticulează constructul iniţial în funcţie de modificarea intereselor de exprimat prin intermediul mitului. Purtător de sens anistoric şi, în acelaşi timp,

încărcat de sens istoric, mitul tragic devine expresia paradigmatică a unor epoci care-şi vor afla în operele tragice un reper faţă de care îşi vor defini coordonatele: Antigona va fi expresia civismului din secolul al XVIII-lea, Medeea va fi *la femme fatale* a secolului al XIX-lea, Elena va ajunge una din protagonistele feministe de secol XX. Am încercat să fac relevantă chiar şi absenţa unor mituri în anumite epoci culturale: absenţa lui Oreste în Evul Mediu sau dispariţia lui Herakles din artele plastice după Renaştere.

Am trecut printr-o perioadă de confruntare cu limitele disciplinei Literatură Comparată, iar rezultatul este acest volum: am realizat cât de dificil este să interpretez corect o partitură deja scrisă de altcineva. Aşa cum nici un violonist nu şi-ar permite ca în concertul de Beethoven să-şi ia libertatea de a cânta un *fa* natural în locul unui *fa* diez (exclud greşelile), nici eu nu-mi pot permite acest lucru la nivelul textului. Am încercat să scriu coerent şi chiar personal – măcar în măsura unei perspective originale – şi rămâne de văzut dacă mi-a ieşit. Ironie tragică: la sfârşitul corecturii ştiu ce ar fi trebuit să fac atunci când mă străduiam să redactez textul. Cu toate acestea, textul mi-a folosit să mă plasez corect – zic eu – în această lume: nu voi fi niciodată creatoare de ficţiune; hermeneutică aş putea face (am încercat metoda în acest volum): ar fi echivalentul celui capabil să scrie teme cu variaţiuni sau cadenţe la concertele altora, pe care le „mai mult decât interpretează". Ceea ce am făcut, însă, în mai mare măsură, a fost un demers didactic care ar corespunde, în metafora muzicală, unui instrumentist cu vocaţie, care vrea să cânte corect partitura.

Drept care dedic această carte studenţilor mei de anul II din 2000 şi 2001 şi prietenilor care au contribuit cu sfaturile lor pertinente şi cu criticile lor afectuoase la forma finală a textului.

LECTURI ALE MITULUI

I. PERSPECTIVE ASUPRA MITULUI

Miturile antichităţii greceşti reprezintă pentru cultura europeană un fundament conceptual imposibil de eludat pentru omul contemporan asupra căruia se răsfrâng tensiuni ca globalizare culturală vs. tradiţie naţională, comunitate europeană vs. identitate naţională, multiculturalism vs. primatul unei singure culturi. Miturile, care dintotdeauna i-au preocupat pe filosofi, fac obiectul unor cercetări ce şi-au asumat diferite metode (structuralism/semiotică, antropologie culturală, psihanaliză etc.) şi continuă să fie declanşatoare de text artistic.

Filosofia antichităţii greceşti

Pentru a identifica sensul originar al termenului *mythos* în Grecia antică ar trebui să se ia în consideraţie etimologia acestuia, având în vedere concepţia platonică asupra „corectitudinii numelor" aşa cum este expusă în *Kratylos*. Conform teoriei dezbătute de Socrates şi partenerii săi de discuţie, numele surprinde esenţa realităţii pe care o denumeşte: „Numele corect arată însăşi natura lucrului" (426 c). Reflexul esenţializării lumii prin cuvânt devine o practică de care nu numai filosofii greci sunt conştienţi, ci şi poeţii, mai ales cei dramatici (vezi Sofocle în *Aias* sau *Trahinienele*). Termenul *mythos* trebuie pus în relaţie cu alţi doi termeni-cheie pentru cultura şi mentalitatea greacă: *mimesis* şi *mysterion*, care, la rândul lor, conţin particula *mi*, exprimând ideea de micşorare. Anton Dumitriu face o savantă demonstraţie lingvistică arătând că mitul nu este o simplă poveste sau relatare, ci un liant între două planuri ontologic diferite. El porneşte de la definiţia aristotelică din *Poetica*: „Imitaţia acţiunii este ceea ce constituie subiectul [*mythos*] oricărei tragedii (cu alte cuvinte, îmbinarea faptelor ce o alcătuiesc)" (1450 a)[1]. Fiind imitaţie, mitul se plasează la un alt nivel decât acela al faptelor de imitat, la nivelul reprezentării, cu

atât mai evidențiat, cu cât este vorba despre spectacolul dramatic al tragediei. Trei termeni concură în această definiție: realitatea de imitat, povestea care o imită și care face „subiectul" tragediei (*mythos*) și, în sfârșit, tragedia care reprezintă povestea (mythos). Se sesizează o descreștere pe scara diminuărilor de la realitatea divină până la capacitatea de înțelegere umană care necesită o reflectare pe măsura limitelor sale, iar această diminuare se realizează prin mythos. Povestea este intermediarul celor două planuri cu diversele lor coordonate: divin – uman, inteligibil – sensibil, real – reprezentat (imitat), invizibil – vizibil. În *Republica*, ideea de imitație se încarcă de o rezonanță morală care vizează falsul pe care miturile poeților îl exprimă: „Or, mitul, general vorbind, este o minciună, dar există în el și lucruri adevărate (377 a) [...] Se cade ca întemeietorii de cetate să știe canoanele miturilor, pe care poeții trebuie să le folosească (379 a)."[2] Aceste canoane se referă la miturile analogice în care zeul este înfățișat drept bun, nevătămător, folositor. Pentru a fi înțelese este nevoie de imitație, astfel încât inteligibilul să se exprime prin sensibil.

Gândirea Greciei antice nu s-a despărțit niciodată definitiv de mit, relația *mythos – logos* fiind extrem de complexă, iar aceasta nu s-a întrerupt nici măcar atunci când *logos*-ul a făcut efortul de a se izola în expresia conceptuală, în *abstracțiile filosofice*[3]. Demitizarea gândirii prefilosofice deschide drumul către logosul a cărui eficiență a fost pentru prima oară marcată în discursul *polis*-ului. Descendența filosofiei din mit nu a însemnat o ruptură cu tradiția mitică, ci o revalorizare a ei. Platon însuși va apela la mit ori de câte ori îi va lipsi conceptul, ca un suport reorientat de la funcționalitatea primară către una secundă, rațională. Mitul rămâne marginal filosofiei antice grecești, fără a părăsi teritoriul larg al gândirii: „El [mitul] este prin esență un mod de gândire nedesprins de lucruri, încă pe jumătate întrupat. Cuvântul aderă la lucru; numele nu desemnează doar, ci este ființa însăși. Astfel mitul nu își este sieși suficient, nu se închide asupra lui însuși."[4] Dacă în conștiința mitică individualitatea se topea în formele religiosului, ale ritualului care îl angrena pe om într-o mișcare generală, în conștiința de sine individul se raportează la el și la ceilalți distingând mișcarea sa singulară de cea colectivă. El se remarcă pe sine extrăgându-se din imperiul Puterilor stihiale antropomorfizate și

validându-și propriile valori prin raportarea, însă, la un element transcendent de sorginte mitică. Georges Gusdorf notează în capitolul *Mit și filosofie*: „Dacă mitologia este o *primă metafizică*, metafizica trebuie înțeleasă ca o *mitologie secundă*."[5] Această problemă a relațiilor mitului cu filosofia a preocupat pe majoritatea filosofilor occidentali care au adus argumente în favoarea ipotezei că mitul a constituit premisa filosofiei. Dintre nuanțările acestor demonstrații se poate reține ideea lui Husserl pentru care „filosofia depășește această formă preparatorie, și în aceasta constă întemeierea originară a filosofiei grecești."[6]

Antropologie

În primele decenii ale secolului, Lucien Lévy-Bruhl stabilește că gândirea primitivă era influențată de „afectivitate și misticism"[7]. În 1935, în *Mitologia primitivă*, antropologul pune în relație pre-logicul cu mitologia. El distinge mitologia primitivă de mitologia clasică grecească, considerată paradigmatică pentru cultura pe care o reprezintă: prima se caracterizează printr-o deplină incoerență, fără a avea ca finalitate explicitarea universului și a forțelor sale. Mitul nu explică, ci descrie și afirmă existența elementelor supranaturale. Această atitudine este pre-logică și pre-religioasă în același timp, de vreme ce experiența mitică este de factură mistică, neputându-se disocia universul exterior de omul primitiv sau concepe ca zonă aparte, separată, natura din care face parte indistinct primitivul. În ceea ce privește mitologia grecească, aceasta stă sub semnul pozitivismului, demersul filosofic asupra naturii nemaifiind tulburat de afectivitate. Aceeași idee a incompatibilității între mitologia triburilor australiene sau a celor din Noua Guinee, considerate comunități primitive, și mitologia grecească traversase volumul din 1910, *Funcțiile mentale în societățile inferioare*. Teoria se baza și pe alte argumente: starea de indeterminare, nerecunoașterea frontierelor individuale în cadrul naturii amorfe este nepotrivită generării unei mitologii care să însemne formă, posibilitate de reprezentare. Ca stadiu ulterior, definit ca evoluat, mitologia cultă propune o intrigă într-o narațiune închegată care reflectă logică și raționalitate. Mai mult, Lévy-Bruhl descoperă că în mitologia și filosofia grecească se regăsesc originile separării omului de universul fi-

zic, „climatul mental [fiind] identic cu al nostru: supunerea față de logică și cerința verificării și a experimentului"[8]. Ca intermediar între experiența primitivă din care conservă elementul fabulos și epocile culturale emancipate în planul gândirii, mitologia rămâne un reper pentru civilizația modernă datorită plăcerii pe care o provoacă deopotrivă prin conștientizarea depășirii ireversibile a momentului pre-logic și prin recuperarea începuturilor raționale care configurează „un *logos* vorbind despre *mythos*"[9].

Spre deosebire de Lévy-Bruhl, pentru Lévi-Strauss și Mauss gândirea mitică este unitară, ei surmontând dificultățile teoretice prin afirmarea voluntară a rațiunii și reprezentarea universului ca nediferențiat în plan simbolic, indiferent de cultură și stadiul ei de dezvoltare, atâta timp cât este fixată la fel în *arhitectura spiritului*.

Antropologie structurală

Claude Lévi-Strauss (1955) consideră mitul un limbaj al cărui sens transcende suportul lingvistic și organizarea stilistică a acestuia, specifică fiind numai *istoria* pe care o conține. La nivelul acestei *istorii* se remarcă o serie de „mari unități constitutive" (miteme), constituite în baza unei *relații*.[10] Pornind de la demersul saussurian, conform căruia vorbirea aparține unui timp ireversibil, iar limba unui timp reversibil, cercetătorul probează dubla structură, *istorică* și *anistorică*, a mitului, care, pe lângă cele două niveluri (vorbire, limbă) se plasează la un al treilea nivel ca „Obiect absolut"[11]. În concepția lui Lévi-Strauss, mitul este „expresia lingvistică" cea mai puțin alterată de traducere, datorită faptului că specificitatea sa constă în *istoria povestită*, sensul acesteia transgresând, rând pe rând, toate acele elemente care țin de *fundamentul lingvistic*[12]. Concluziile discuției vizează raportarea mitului la codul lingvistic: 1) sensul mitului reiese din combinația elementelor care-l formează; 2) mitul trebuie considerat ca parte a limbajului, căreia îi este specific un set de proprietăți; 3) mitul depășește – prin natura sa complexă – planul lingvistic.

Metoda de abordare a mitului se construiește în jurul marilor unități constitutive, purtătoarele de sens ale miturilor prin natura relațiilor pe care le stabilesc. Pentru a fi mai explicit, Lévi-Strauss concepe o serie de cartele numerotate pe care înscrie concentrat epi-

soadele povestirii, într-o ordine care reflectă succesiunea desfășurării povestirii. În cazul mitului, sistemul de relații între unitățile constitutive necesită o regrupare la un nivel superior, ținându-se seama de *funcția lor semnificativă*. Astfel, pachetele de relații oferă posibilitatea de a analiza mitul din punct de vedere diacronic și sincronic în același timp. Acestei metode îi corespunde un timp nonreversibil, care nu trebuie confundat cu timpul mitic, reversibil și ireversibil, pe care antropologul nu-și propune să-l explice, ci doar să-l descrie prin intermediul mitului lui Oedip.

Antropologie victimară

René Girard orientează antropologia către principiul sacrificiului, înțeles ca formă de violență fondatoare. Sacrul se manifestă în alternanța maleficiu – beneficiu, dezordine – ordine, violență – nonviolență, ieșire din normalitate – recuperarea stării de normalitate, care suspendă temporar *criza sacrificială*. În volumul din 1972, *Violența și sacrul*, Girard urmărește cu precădere criza sacrificială în miturile și în tragedia greacă, conștient de faptul că miturile sunt impregnate de anecdotic, iar tragedia de monstruos. Ambele registre (mitic și tragic) *deghizează*, mai mult sau mai puțin, criza. Distincția dintre mit și tragedie are în vedere numai criteriul expresiei violenței: „În mituri, urmele crizei sacrificiale sunt mai greu descifrabile decât în tragedie. Sau, mai curând, tragedia este întotdeauna o descifrare parțială a motivelor mitice, poetul suflă peste cenușa răcită a crizei sacrificiale; el resudează fragmentele răzlețe ale reciprocității defuncte, reechilibrează ceea ce semnificațiile mitice dezechilibrează. [...] Tragedia tinde să dizolve temele mitului în violența lor originară. [...] Dacă tragedia are o afinitate specială pentru mit, aceasta nu înseamnă, în consecință, ca ea să meargă în același sens cu el."[13]

Interesul pentru miturile lui Dionysos, Oedip, Hercule, Medeea, explorate pentru a dovedi necesitatea violenței de sorginte supraumană în restabilirea datelor inițiale în plan uman, este părăsit în grupajul de cercetări semnat de Girard alături de psihiatrul Guy Lefort și neuropsihiatrul Jean-Michel Oughourlian în *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*. Centrând discuțiile asupra figurii lui Isus Cristos așa cum apare în textul *Evangheliilor*, Girard și colaboratorii săi ajung

UNIVERSITATEA „OVIDIUS"
CONSTANȚA
BIBLIOTECA
CENTRALĂ
Nr. ex. 195485

să singularizeze moartea nonsacrificială a fiului lui Dumnezeu. Acesta întruchipează non-violența nu ca absență a violenței, ci ca iubire, nu ca lipsă a acțiunii, ci ca eficacitate maximă a acțiunilor sale. Într-o lume a violenței, Isus este „victima cea mai desăvârșită" pentru că e victima cea mai nevinovată. De aceea, moartea lui Isus este nonsacrificială: „A spune că Isus a murit nu într-un sacrificiu, ci împotriva tuturor sacrificiilor, ca să nu mai existe sacrificii, e același lucru cu a recunoaște în el însuși Cuvântul lui Dumnezeu: «Mila o vreau, și nu jertfa.»"[14]

În cartea *Țapul ispășitor*, Girard consideră miturile documente ale violenței societăților care le-au creat, servindu-se de argumentul că demersul său continuă extragerea unor aspecte cu valoare de real, altele decât cele monstruoase, pe care prejudecata unanimă le plasează în domeniul ficțiunii. „Monstruozitatea fizică și monstruozitatea morală fac pereche în mitologie. [...] Monstruozitatea fizică și monstruozitatea morală sunt suprapuse în miturile care justifică persecutarea unui infirm."[15] Accentul cade însă pe ideea de persecuție care poate fi identificată atunci când într-un text se recunosc mai multe stereotipuri, printre care cel al violenței. Pentru Girard miturile „cuprind toată gama însemnelor victimare"[16] funcționând ca *sisteme ale reprezentării persecutorii*.

Lingvistică structurală / Semiotică

Pentru semioticianul Algirdas Julien Greimas[17] mitologia este un metalimbaj „natural" pentru care, în traseul de interpretare a miturilor, cercetătorul se confruntă cu dificultatea de a descoperi semnificațiile în spatele unui semnificant mai puțin dependent de semnificatul său. Aceasta conduce la constituirea unei „ideologii" – în termenii lui Greimas – care a transferat limbajul mitic (metalimbaj față de cel obișnuit) într-un nou metalimbaj, ideologic, metalimbaj al unui alt metalimbaj. În vreme ce semnificanții mitologici se plasează sintagmatic, unitățile semnificatului (miteme, teologeme) se combină în plan paradigmatic. Greimas echivalează termenii celor două metode structurală și semiotică pentru a dovedi universalitatea terminologiei semiotice care poate servi alte domenii decât cel al lingvisticii, cum ar fi acela al mitologiei. Astfel, „unitățile constitutive" definite de Lévi-Strauss pot fi considerate „trăsături distinctive" care reflectă relațiile

de opoziție, iar semele și lexemele, pe de o parte, categoriile semice și arhilexemele, pe de altă parte, servesc analizei ca și cele patru pachete de relații care fixează raporturile de rudenie între protagoniști, monstruosul, sau trăsătura comună mai multor eroi, semnificativă prin reiterare.

În *Mythologies*, lucrare apărută în 1957, Roland Barthes exprimă un punct de vedere semiotic asupra mitului[18]: „Mitul este rostire", explicând în notă că definiția sa surprinde lucrul și nu cuvântul. Considerând mitul mesaj, Barthes precizează că diferența specifică a mitului față de un alt mesaj este „modul de semnificare" în cadrul unor „limite formale". Argumentul ar fi acela al existenței unor obiecte care la un anumit moment istoric devin mit, fără însă a rămâne etern mituri. Materia mitului este supusă schimbării în funcție de contextul istoric care o transformă într-o funcție semnificantă[19]. Aceasta presupune că mitul este un sistem semiologic secund, după acela al limbajului general: ceea ce este semn la nivelul limbajului devine un nou semnificant pentru un alt semnificat (concept, obiect) din care rezultă un nou semn, la nivelul mitului. Conform schemei propuse de Barthes, mitul este un metalimbaj care funcționează ca o „a doua limbă în care se vorbește despre prima"[20].

Schema 1

1. semnificant (sens)	2. semnificat (concept)	
3. semn		
I. SEMNIFICANT (formă)		II. SEMNIFICAT (concept)
III. SEMN		

S-ar ajunge la „mituri artificiale" – cum sunt cele create de Flaubert sau Sartre – care ar dovedi faptul că mecanismul mitului este practic inepuizabil și că în orice epocă mitul însuși are capacitatea de a-și resemnifica formal semnul inițial. Analiza atentă a schemei evidențiază „duplicitatea semnificantului", sens și formă simultan, care provoacă o contradicție la nivelul receptării: „mitul este o poveste adevărată și, în același timp, ireală"[21]. Întâietatea semnificantului se datorează și faptului că pentru receptorul mitului, semnificantul pare

că întemeiază semnificatul, ceea ce ar face din mit „o rostire justificată excesiv"[22].

Reconstituind definiția completă a mitului din etapele demonstrației lui Barthes, aceasta ar putea fi următoarea: mitul este o rostire decisă de istorie al cărei semnificant este formă și își întemeiază propriul semnificat. Subsumat în ultimă instanță literaturii – deși, pe lângă modurile artistice clasice de semnificare: pictura, sculptura, muzica, poezia, baletul, mitul este vizat de fotografie, film, discurs jurnalistic și publicistic –, mitul poate oricând deveni premisa unui al treilea lanț semiologic.

Perspectiva largă a lui Barthes, care include în aceeași categorie miturile clasice și miturile artificiale, marcând modificările determinate de istorie, anulează statutul ontologic al mitului.

Psihanaliza

Din perspectiva psihanalizei freudiene, miturile sunt depozitarele problemelor complexe ale individului, declanșate de imposibilitatea împlinirii sale sexuale. Trimiterile frecvente la miturile culturii antice grecești: Oedip, Narcis, *ananké*, pentru a ne referi numai la studiul *Totem și Tabu* din 1912[23], vizează o anume dimensiune a acestora, care se bazează implicit pe cunoașterea întregii secvențe narative și explicit pe reducția la esență a poveștii (trăsătura ei distinctivă), relevantă pentru un comportament recognoscibil prin însuși gestul mitic. Narcisismul este stadiul intermediar între autoerotism și alegerea obiectului, în care individul manifestă „tendințe egocentrice și dorințe libidinale" indistincte, comportându-se ca și cum ar fi îndrăgostit de propria persoană. Tentația sexuală nu este orientată în afară, către un alt obiect, ci către propria ființă, nedisociindu-se clar între eul-subiect și obiectul libidoului său[24]. „Miturile – afirmă Freud – [...] trebuie să fie considerate mai degrabă ca expresia unei dorințe a cărei realizare a fost proiectată în trecut, exact ca în mitul vârstei de aur."[25]

Depășind interesul pentru problemele strict individuale, pentru a se lansa într-o cercetare a fenomenelor colective, Carl Gustav Jung consideră că mitologia este emanația „inconștientului colectiv", ale cărui unități constitutive sunt arhetipurile. Acestea, definite ca structuri psihice comune tuturor indivizilor, reprezintă „moștenirea arhaică

a umanității"[26], fiind capabile să declanșeze, în circumstanțe similare, mituri care prezintă o serie de concordanțe. În *Personalitate și transfer*, Jung evidențiază coincidențele survenite atât la nivel formal cât și la nivelul „structurilor mitice autohtone"[27]. Astfel de coincidențe pot fi justificate prin rememorarea și aducerea la suprafață prin mituri a unor elemente specifice incoștientului.

Sociologie

Abordarea sociologică a lui Émile Durkheim de la sfârșitul secolului al XIX-lea privește mitul ca pe o materie amorfă în care se regăsesc disparate elementele și principiile care ulterior se vor desprinde și apoi izola în conformitate cu natura lor particulară pentru a forma „manifestările vieții colective"[28]. Se autonomizează din această „stare confuză" tipurile de activități: „Din mituri și legende s-au născut știința și poezia; din ornamentica religioasă și din ceremoniile cultului s-au ivit artele plastice, iar dreptul și morala au apărut din practicile rituale. Felul nostru de a vedea lumea, concepțiile noastre filosofice despre suflet, nemurire și viață nu pot fi înțelese dacă nu sunt cunoscute credințele religioase care au fost forma lor întâi."[29]

Etnologie

Interesul pentru mit, ca instrument al reprezentărilor religioase cu efect evident, s-a manifestat în domeniul etnologiei, Marcel Mauss indicând fixarea în scris a miturilor pentru a se putea păstra nedesfigurate diferitele religii. Activitatea descriptivă este dublată de încercarea de a descoperi „ce fel de ființă se exprimă prin el"[30]. Mitul este „fenomen religios, *stricto sensu*", care dezvăluie date fundamentale ale ființei umane.

Continuând demersul etnologic, Arnold Van Gennep este preocupat, la rândul lui, de distincția pe care o făcuse și Durkheim din punct de vedere sociologic, asumând drept criteriu credința în conținutul celor două manifestări: mitul și legenda. În 1910, Van Gennep plasează mitul în seria celor patru categorii epice folclorice alături de legendă, fabulă, basm. El respinge definițiile anterioare ale mitului ca fiind restrictive: mitul ca poveste despre zei, al cărei context spațio-temporal se afla în afara umanului, sau mitul ca poveste despre feno-

menele naturale nu satisfac complexitatea acestuia. Prin adăugarea unui nou criteriu, cel psihologic, cercetătorul va ajunge la concluzia că mitul constituie obiect de credință care vizează „lumea supranaturală, și care se traduce, în acte, prin rituri."[31] El afirmă nu numai întâietatea mitului în ordine cronologică, ci și utilitatea lui în societățile semicivilizate, pentru care funcționa ca *element principal de coeziune*. Spre deosebire de Mauss – care va marca (în 1949) diferența dintre mit-legendă-fabulă prin efectul lor în planul credinței, arătând că în timp ce credința în mit se impune, credința în legendă rămâne fără efect, iar contractul de receptare a fabulei exclude orice credință –, Gennep optează către alte rezolvări ale aceluiași criteriu: mitul și legenda sunt obiecte de credință de îndată ce se pot verifica prin acte magice. Lăsând fabula și basmul dincolo de sfera religiosului, cercetătorul delimitează, prin intermediul speciilor, sacrul de profan. O dată cu depășirea momentului de formare a miturilor, legendelor, fabulelor, basmelor, acestea, indiferent de ordinea și circumstanțele apariției lor, de utilitatea diferită sau de calitatea de obiect al credinței (în cazul mitului și al legendei), devin contemporane pentru colectivitate, credința în eficacitatea religioasă a acestora estompându-se.

Filosofia secolului XX

Ernst Cassirer discută despre mitologie în două lucrări fundamentale: *Filosofia formelor simbolice*, în trei volume apărute între 1923 și 1929, și *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, lucrare ulterioară, tradusă în limba română în 1994. Lansând sintagma *filosofia mitologiei*, Cassirer urmărește „dialogul" între filosofii greci pentru a evidenția încărcătura conceptuală a miturilor. Mitologia devine o alteritate a filosofiei din care aceasta s-a desprins, inițial fiind purtătoarea *in nuce* a tuturor formelor de cultură spirituală.[32] Premisa filosofiei era mitologia, iar cunoașterea ei o necesitate, pentru a se raporta la ea ca la un domeniu cu care se putea confrunta. Esențializând narațiunea mitică în concept, discursul filosofic își capătă specificitatea prin diferențierea clară față de discursul mitic, cu care se află în relație de juxtapunere.

În *Eseu despre om*, Cassirer nuanțează perspectiva asupra mitologiei. În capitolul *Criza conștiinței de sine a omului*, cosmogonia este

interpretată ca o primă antropologie, de îndată ce sondarea în sine, așa cum o reflectă dictonul „Cunoaște-te pe tine însuți!", pentru lumea grecească, este o preocupare care nu poate fi detașată de cunoașterea lumii fizice exterioare. Se atrage atenția asupra faptului că fiecare filosof grec cercetează *Physis*-ul printr-un nou „tip general de gândire"[33]. Având în vedere instaurarea unui *sistem simbolic* prin care natura umană interacționează cu universul fizic, omul se îndepărtează de acesta prin limbaj, mit, artă, religie: „Realitatea fizică pare să se retragă în măsura în care avansează activitatea simbolică a omului. El s-a închis în așa fel în forme lingvistice, imagini artistice, simboluri mitice sau rituri religioase, încât el nu poate vedea sau cunoaște nimic decât prin interpunerea acestui mediu artificial."[34] În acest sens, mitologia are o „formă sistematică și conceptuală", deși simbolul este consubstanțial lucrului pe care-l reprezintă, așa cum numele unui zeu reflectă natura sa. Perspectiva mitică asupra spațiului și timpului face din aceste categorii „forțe misterioase care guvernează toate lucrurile, care cârmuiesc și determină nu numai viața noastră muritoare, ci și viața zeilor."[35] Discuția cea mai amplă despre mit apare în capitolul *Mit și religie*, unde se glisează către aspectul formal al gândirii mitice, considerându-se că materia mitică, în varietatea ei, probează o oarecare omogenitate, așa cum au dovedit deja studiile de antropologie și etnologie. Mitul este o invenție inconștientă a cărei semnificație trebuie analizată cu instrumente științifice pentru a scoate la iveală ceea ce este dincolo de aparență, de *nenumăratele măști*. Cu toate că implică dimensiunea teoretică în creația artistică, discursul mitic este consubstanțial cu discursul poetic. Cassirer citează din lucrarea lui F.C. Prescott *Poetry and Myth* (1927) următorul pasaj: „Mitul antic este «substanța» din care a crescut lent poezia modernă prin procesul pe care evoluționiștii îl numesc diferențiere și specializare. Spiritul creatorului de mituri este prototipul; iar spiritul poetului [...] este încă esențialmente mitopoetic."[36] Trebuie însă avută în vedere permanent distincția mit-artă, mitul originar vizând un act de credință.

Filosoful contemporan Jacques Derrida reconsideră maniera platonică de a utiliza mitul. Mitul devine un argument hermeneutic, cum pentru Platon era un instrument care intervenea atunci când expresia

conceptuală lipsea, ca un complementar al limbajului filosofic deja constituit. În *Diseminarea*, Derrida realizează o nouă interpretare a câtorva dialoguri platonice prin urmărirea sensului şi a diferitelor accepţii ale unor termeni-cheie: *pharmakon, logos, graphein, eidos* etc. Comentând intruziunea mitului lui Theuth – zeul scrierii – în dialogul *Phaidros*, Derrida sesizează că mitul este supus unor rigori structurale care permit unui mit străin (egiptean, Thot) să se integreze perfect în scrierea grecească. Mitologia contribuie la restaurarea „purităţii lăuntrice", la reconstituirea originii logosului care se întemeia pe discursul oral. Mitul este o pre-cunoaştere din care evoluează cunoaşterea, „o arheo-logică sau paleo-logică"[37]. Aceeaşi relaţie dintre mit şi cunoaştere se remarcă între scriere şi mit. Scrierea este doar o repetiţie lipsită în sine de cunoaştere, iar adevărul ei – al scrierii ca *pharmakon* (drog, leac, medicament şi otravă, în acelaşi timp) – este susţinut de mit. În polaritatea conceptelor *mythos* şi *logos* este antrenată o serie de opoziţii: sensibil – inteligibil, vizibil – invizibil, formă – fără formă, memorie sau suflet vs. semnificantul grafic care le inscriptează, diferenţiindu-se definitiv de natura acestora. Chiar dacă scrisul ajută reamintirea (nu memoria), nu poate suplini „prezenţa vie". Paradoxal, discutând despre mitul scrisului la Platon, Derrida stabileşte situaţia inadmisibilă a tuturor înscrierilor mitice care denaturează esenţa mitului, sortit originar zicerii.

Istoria religiei

În calitate de istoric al religiilor, Mircea Eliade, preocupat de miturile primordiale, este conştient de dificultatea de a defini satisfăcător mitul, pentru toate abordările de cercetare. De aceea, justifică necesitatea unei definiţii cuprinzătoare: „mitul povesteşte o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor». Altfel zis, mitul povesteşte cum, mulţumită isprăvilor fiinţelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de o realitate totală, cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituţie. [...] Miturile relevă aşadar activitatea lor creatoare şi dezvăluie sacralitatea (sau numai caracterul «supranatural») operelor lor. În fond, miturile descriu diversele şi uneori dramaticele izbucniri în lume ale sacrului (ale

supranaturalului). Tocmai această izbucnire a sacrului *fundamentează* cu adevărat lumea şi o face aşa cum arată azi."[38] Naraţiunea mitică comprimă exemplaritatea tuturor activităţilor. În plus, se plasează sub semnul adevărului, de îndată ce sacrul şi supranaturalul sunt categoriile sale definitorii. Caracteristica evenimentelor mitice este aceea de a fi reluate ritualic pentru a reface ceea ce s-a petrecut *illo tempore*, dincolo de istorie. Recuperând cercetările antropologice şi etnologice din prima jumătate a secolului, Eliade are meritul de a le nuanţa prin larga cunoaştere a religiilor, a credinţelor şi a practicilor magice. El stabileşte cinci coordonate mitului: 1. actele fiinţelor supranaturale; 2. adevărul şi sacrul (realitatea, respectiv opera divinului); 3. tipul de creaţie; 4. echivalarea cunoaşterii mitice cu posibilitatea de a stăpâni şi utiliza lucrurile la care se referă în cadrul ritualului; 5. trăirea mitului care favorizează interferarea cu sacrul. Miturile de origine şi miturile cosmogonice, fixate pe ideea de origine, îşi afirmă eficienţa terapeutică prin plasarea într-un *timp tare*. În jurul lor se construiesc alte interpretări, miturile despre sfârşitul lumii şi reînnoire fiind puse în strânsă legătură cu acestea. Ele problematizează „mobilitatea originii", sfârşitul atrăgând după sine un alt început.

O nouă zonă de interes pentru Eliade este ultima modalitate de expresie a miturilor contemporane: mass-media. Mass-media au capacitatea de a impune noi mituri care preiau parţial schemele mitice arhaice.

Înainte de a ajunge la această consacrată perspectivă asupra mitului din 1963, Mircea Eliade fusese preocupat de raportul mitului cu istoria (*Mitul eternei reîntoarceri*, 1947) şi de raportul sacru-profan (*Sacrul şi profanul*, prima versiune apărută în 1957). În prima parte a lucrării *Mitul eternei reîntoarceri*, printr-un demers special de hermeneutică a istoriei, Eliade consideră că ori de câte ori se sesizează devalorizarea istoriei concrete se valorizează metafizic existenţa. Valorizarea metafizică presupune acordarea unui alt sens şi a unei alte valori decât cea funcţională elementelor materiale ale lumii, care devin mijloace de exprimare a sacrului, deci hierofanii. Această constatare se bazează pe credinţa că tot ceea ce există este „impregnat de o forţă magică sau religioasă în virtutea fie a formei sale simbolice, fie a originii"[39]; în ceea ce priveşte activitatea umană, ea repetă actul primor-

dial, fondator, inițial, înfăptuit de ființe superioare (zei, strămoși, eroi). Punctul de maximă concentrare a sacrului este *centrul*, locul „realității absolute"[40], ținta expedițiilor eroice: „rătăcirile prin labirint, dificultățile celui care caută drumul către sine, către «centrul ființei sale»".[41] Traseul către centru conduce către sacru, unitate originară, locul de convergență a regiunilor cosmice, imaginea completă a universului esențializat, iar parcurgerea lui consacră ritualic eroul. În acest context, orice act uman este eficient în măsura în care *repetă* exemplar actul originar al zeului, strămoșului, eroului, dând sens ritualic tuturor activităților. Repetarea este fundamentală pentru planul realității care se încarcă astfel cu un sens înalt: „prin repetarea gesturilor paradigmatice și numai prin aceasta, se produce implicit și o abolire a timpului profan, a duratei, a «istoriei», și cel care reproduce gestul exemplar se trezește transportat în epoca în care a avut loc acest gest exemplar"[42]. Istoria este o extensie a timpului sacru pe care-l refac prin repetatele legături pe care le stabilește prin mit și ritual cu arhetipul.

Discuția despre cele două moduri de a fi în lume – sacrul și profanul – este reluată în volumul din 1957 în care se reconsideră raportul sacrului cu istoria, pentru a ajunge la concluzia că experiența sacrului produce *rupturi* în spațiul omogen al realității. Aceeași diferență la nivel spațial, marcată de pragul care le separă și prin care comunică, se recunoaște la nivel temporal între *durata profană* și *timpul sacru*. Trecerea dintr-un timp în altul se face prin ritualul al cărui caracter repetabil indică reversibilitatea timpului sacru: „timpul mitic primordial, devenit prezent"[43]. Rupturii din planul spațial îi corespunde întreruperea din timpul istoric pentru a lăsa timpul sacru să curgă o dată cu desfășurarea ritualică. Prin participarea la ritual, omul religios devine *contemporanul zeilor*, trăind un timp mitic. Din această perspectivă, mitul este o „istorie a ceea ce s-a petrecut în *illo tempore*, povestirea a ceea ce zeii sau ființele divine au făcut la începutul timpului".[44] O dată narat, „mitul devine adevăr apodictic"[45] și pune în evidență sacrul din lume.

Istorie culturală

Jean-Pierre Vernant mizează pe continuitatea civilizației și a culturii europene de la Antichitate până la epoca modernă. Pornind de la sintagma „zei personali", Vernant sesizează antropomorfizarea lumii divine și a lumii fenomenale, fapt care facilitează comunicarea între om și zeu printr-o mediere socială, de vreme ce religia ocupă un loc central în societatea grecească. Această situație se reflectă în atributele emblematice ale zeilor *Eleutherios*, *Lysios* (dezlegătorul de griji), care subliniază interferența elementului social cu cel religios. Gândirea grecească traversează mai multe etape de la gândirea religioasă care clasifică puterile supranaturale, le identifică tipul de acțiune, aducând în prim plan figuri clare, individualizate, recognoscibile prin acte, ipostaze, situații, la gândirea rațională. În cadrul gândirii religioase, un domeniu distinct este cel al morților și al eroilor. De o deosebită importanță este conceptul de persoană la care se raportează toate aceste obiecte ale gândirii religioase: în lumea zeilor, în spatele fiecărei divinități se află Zeus (zeul); în lumea morților stăpânește indeterminarea, nediferențierea, comunicarea cu acest nivel având drept scop menținerea unei legături permanente; în lumea eroilor se dobândește însă statutul care-l apropie de zeu, eroul își păstrează vitalitatea care-l singularizează. Gândirea rațională apare în secolul VI î. Chr. când „logosul s-a eliberat pentru prima dată de mit"[46].

Perspectiva pozitivă a ionienilor asupra naturii trimite, pe de o parte, la vechile divinități, dar, pe de altă parte, opune un *anologon* conceptual miturilor. Emancipându-se de la statutul divin la cel stihial-natural, elementele se ordonează conform aceloraşi vechi relații de opoziție și complementaritate. Această teorie asupra unității naturii este completată de „dualitatea omului", natură și divinitate, trup și spirit. Demersul filosofic care se conturează deja se folosește de multiplicitatea planurilor pentru a înlătura confuzia mitică, ambiguitate datorată tocmai acestei diversități care conducea la structurile mitice[47]. O dată cu anularea comunității dintre lumea divină și lumea fenomenală, mitul încetează să mai funcționeze ca o formă rudimentară de gândire, lăsând loc apariției filosofiei care instrumentează abstracțiunile, fixând realitatea în datele ei pozitive.

În ultimele decenii, s-au impus lucrările prestigioşilor cercetători din domeniul societăţilor antice: *Inventarea mitologiei. Stăpânitorii de adevăr* de Marcel Detienne, *Vicleşugurile inteligenţei. Metis la greci* de Marcel Detienne şi Jean-Pierre Vernant.

Volumul lui Detienne despre studiile dedicate lumii antice greceşti şi a celei primitive îl conduce la concluzia că mitologia trebuie înzestrată cu „autoritatea unui fapt natural"[48], căruia i se cuvine ca disciplină de studiu „ştiinţa miturilor". Polemizând cu lunga tradiţie a cercetării miturilor, Marcel Detienne infirmă prejudecăţile conform cărora mitul se poate identifica cu un gen literar sau cu o naraţiune de un tip particular cu un anumit scop. Mai degrabă, mitul este o istorie a familiilor (Atrizilor, Labdacizilor), poveste fundamentală şi deja cunoscută în societatea contemporană, transmisă oral printr-un exerciţiu de memorie al cărei sens este întotdeauna ocultat.

Mitocritica – Mitanaliza

În anii '70, Gilbert Durand articulează o nouă teorie – mitanaliza – preluând conceptul *themata*, forma plural, care ar desemna „un climat de imaginaţie propriu unui moment sau altuia".[49] Se recuperează zona imensă a spaţiilor şi a timpului în care imaginarul, sub anumite constante şi forme recurente, s-a fixat în *structuri figurative*, în *regimuri*. Acceptând ideea continuităţii imaginarului mitic în creaţiile moderne şi contemporane, Durand punctează faptul că într-o anumită epocă patronează o divinitate care-şi găseşte recunoscute valenţele, atributele, în sistemul de gândire, în efervescenţa ştiinţifică şi culturală a momentului, în teoriile estetice, în filosofie sau în curentele artistice: sub semnul lui Dionysos stă epoca decadentistă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, la fel cum aproape întreg secolul stătuse sub semnul încrederii de sine, exprimate de Prometeu: istoria se lăsase contaminată de acest imaginar făcând din Napoleon Bonaparte un titan al Europei – un Prometeu. În literatură, mitul lui Prometeu se confundă cu mitul romantic al lui Satan, Shelley deschizând cu *Prometeu eliberat* (1820) seria lucrărilor care surprind fiecare un aspect desprins din mitul clasic. Concluzia lucrării *Figuri mitice şi chipuri ale operei* se impune: „Se întrevede astfel că, din punct de vedere metodologic, cheia pentru înţelegerea operelor de artă şi a poeziei, precum şi pentru

operele ştiinţei şi tehnicii, este lectura mitului. [...] Eroi şi zei se ridică atunci ca nişte paradigme cu adevărat «comprehensive» ale obiectului uman particular studiat."[50] Din analiza tuturor aspectelor unei epoci: opere, obiceiuri, comportamente, modă, ideologii, legislaţie, toate elementele care fac obiectul unui studiu antropologic, se desluşeşte coordonata constantă, care autentifică o anume *epistemă*. Numai complexitatea mitului poate defini secolul XX prin Hermes, ca expresie a pluralităţii, a ludicului, a divertismentului, a dezarticulării, ca dispersare a eu-lui în *persona*, umbra, *animus/a*, sinele, din psihologia abisală.

II. LECTURA MITULUI TRAGIC

Această succintă şi selectivă trecere în revistă a perspectivelor consacrate mitului evidenţiază faptul că ieşirea mitului din zona ritualului religios, a credinţei – deci a sacrului – şi intrarea în zona culturalului, a artisticului autonom faţă de valorile religioase – deci mai mult a profanului, fără a afirma tranşant că mitul, valorificat artistic, nu mai păstrează urme de sacralitate –, au condus la transformarea lui într-un *bun de consum spiritual*. Pentru fiecare perioadă culturală mitul Antichităţii a constituit un reper civic, formativ, filosofic, pentru care tragicul a fost o coordonată de natură estetică. Acelaşi fenomen s-a petrecut cu miturile creştine care au devenit, în paralel cu credinţa creştină, un bun cultural al epocilor moderne, de la Renaştere către prezent. De fapt, miturile biblice (Cain şi Abel, Iuda, Salomeea, Noe etc.), de asemenea recurente în plan artistic ca *bunuri de consum*, s-au separat de credinţa propriu-zisă, credinţă în adevărurile revelate, împărtăşite credinciosului prin performarea ritualului creştin. Dacă performarea ritualului creştin aşază timpul istoric în continuarea unui alt timp istoric[51], receptarea oricărei opere de artă sau text literar echivalează cu distragerea din timpul măsurabil, cu suspendarea lui. Astfel că orice mit, o dată asimilat culturalului, destinat în primul rând receptării, consumării, dă posibilitatea ieşirii din istorie, dar şi nostalgiei istoriei, în măsura în care anacronisme de tot felul trimit la un anume moment istoric şi nu la timpul mitic. Doi timpi[52] îşi dispută întâietatea în operele inspirate de mit: timpul istoric, încărcat de ideolo-

gie, și timpul mitic, încărcat de sacralitate; dar miturile tragice adaugă un sens al victoriei eroului asupra timpului istoric prin reiterarea faptelor lor esențiale în contexte istorice diferite, pentru care capătă noi semnificații.

Rohde

Spectacolele de tragedie – conform teoriei expuse de Erwin Rohde – sunt cea mai înaltă formă care configurează o paradigmă a umanului, fundamentată pe atributele eroului verificate în relațiile cu divinitatea: confruntare prin traseul destinal, confirmare prin șirul de peripeții pe care trebuie să le traverseze, asimilare prin moarte. La fel ca și ritualurile religioase și olimpiadele, tragediile au – în cultura elenă – un caracter profund, ciclic, care reface în cele șase zile ale dionysiilor substanța ritualică, trama eroică, noblețea originar-divină a umanului. Ca și eroul agonului, actorul de tragedie – *hypokrites* –, reprezintă eroul sau zeul ale căror fapte le reia în fața spectatorilor și transferă evenimentele unui trecut îndepărtat *in praesentia* în aceeași circumstanță de sacralitate: altarul lui Dionysos, statuia lui, purtată în prima zi a festivităților, care domina întregul program, purificarea edificiului prin sângele unui animal, aducerea libațiilor de către strategi, cununa de iederă cu care era răsplătit poetul tragic[53]. Mediator între planurile uman și divin, actorul tragediei stabilește o altă manieră de comunicare și de interferare a celor două dimensiuni. Prin vocea lui se dă glas divinității, prin masca pe care o poartă se identifică cu zeul, prin intervențiile corului, care inițial avea 50 de coreuți, exact numărul inițiaților care performau ritualul lui Dionysos, se trimite la aspectul religios al ritualului. Mai mult, mișcările corului în jurul *thymelei*[54], sincronizate perfect cu forma textului (strofei îi corespundea mișcarea de la dreapta la stânga, antistrofei mișcarea inversă, epodei fixarea în nemișcare), sunt considerate de Guy Rachet drept o remanență a traseelor lustrale care se desfășurau în conformitate cu modelul labirintic.

Înainte de redimensionarea din studiul lui Friedrich Nietzsche *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872), numai Erwin Rohde a recunoscut rolul celebrării lui Dionysos în dezvoltarea tragediei, și chiar compară jocul actorului cu ritualul extatic dionysiac: așa cum actorul schimbă masca devenind altcineva, la fel bacantul își însușește

puterea Altcuiva în exaltarea bahică. Analizând relația dintre Apollo și Dionysos la nivel cultic (sacrificiile închinate lor sunt extrem de asemănătoare, atributele lor divine sunt interșanjabile), ajunge la concluzia că cele două religii au fuzionat, fapt care ar fi contribuit la introducerea profeției extatice dionysiace în Grecia antică sub semnul lui Apollo. În urma acestei vecinătăți, mantica apollinică, extrem de importantă în trama tragică, se reformulează sub impactul elementului dionysiac.[55]

Interesul filosofilor marcanți ai secolului al XIX-lea pentru tragedia greacă, Hegel și Nietzsche, în principal, și al filosofilor din prima jumătate a secolului al XX-lea, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, a atras atenția asupra acestui gen cu resurse în planul expresiei, capabil să suporte o revalorizare în funcție de o nouă paradigmă, aceea a modernității.

Hegel

În *Prelegeri de estetică*, Hegel afirmă că substanța tragediei constă în conflictul dintre scopuri și indivizi, pe de o parte, și rezolvarea lor, pe de altă parte. În desfășurarea dramatică tragică, concilierea pune în evidență ceea ce este esențial într-o acțiune prin dezvăluirea *naturii divine a realității lumii*[56] la nivelul scopului individual etern în sine și pentru sine. Conținutul substanțial al acțiunii este dat de scopurile pe care le reprezintă eroii tragici și care sunt alimentate de valorile proprii acestora. Pentru Hegel, valoarea pe care o reprezintă eroul îi acaparează caracterul, absolutizând numai una dintre virtuțile sale. În orice ipostază s-ar afla eroul tragic (de reflex al substanței divine sau de individualitate subiectivă), acesta figurează un element abstract inefabil, reflectat la fel de monumental doar de sculpturile antice ale divinităților. Esența tragediei este divinul pe care lumea umană îl conține sub forma eticului. În acest punct, Hegel și Nietzsche se întâlnesc, chiar dacă Nietzsche nu se referă la dimensiunea etică atunci când afirmă că de sub masca apolinică a actorului glăsuiește zeul. Originar, tragicul se declanșează dintr-o mișcare dialectică a puterilor angajate în conflict de un pathos cu sensuri opuse, fiecare fiind *îndreptățită* să-și susțină adevărul, „negând și lezând cealaltă putere la fel de îndreptățită, făcându-se vinovată din această cauză, cu toată mo-

ralitatea ei şi tocmai datorită acestei moralităţi." În comparaţia pe care o face între tragedia antică şi drama romantică modernă, cea din urmă se caracterizează printr-o subiectivitate acută, manifestată prin pasiuni şi scopuri personale care nu au nimic de a face cu scopurile substanţiale. Interesantă este perspectiva asupra dramei romantice, care poate combina substanţialitatea marilor probleme extraindividuale cu subiectivitatea definitorie a individului care nu se poate desprinde de fundamentul substanţial din afara lui. Cu această precizare, teoria lui Hegel despre tragedie anticipează subiectivizarea genului înalt care va admite treptat particularul, specificitatea, concretul, banalitatea discursului ca mărci ale tragicului modern. Sistemul perfect coerent al filosofiei lui Hegel se verifică şi de această dată, subiectivizarea substanţialităţii fiind un alt semn al concilierii cu istoria, trăsătură a modernităţii. Sinteza universal-individual face obiectul capitolului *Opera de artă spirituală* din *Fenomenologia spiritului*, unde omul şi zeul stau faţă în faţă, unul condus de necesitate, celălalt manevrând principiul acţiunii. Tragedia este – în accepţia lui Hegel – specia cea mai adecvată să reprezinte esenţialitatea acestei lumi cu două coordonate în permanentă dispută şi activismul lor orientat fiecare împotriva celuilalt. În plus, caracterul reprezentabil scoate la suprafaţă esenţele ascunse în străfundurile individului, afirmându-şi patosul şi eliberându-se de circumstanţe pentru a se înălţa în sfera universalului. Performarea spectacolului dă realitate existenţei: „oameni reali [...] personifică eroii pe care-i reprezintă şi îi prezintă într-un limbaj real, propriu, nu într-un limbaj narativ."[58]

Deschiderea spre modernitate a lui Hegel începe cu această operă, mai precis cu perspectiva asupra conştiinţei care sondează realitatea; conştiinţa încetează să mai perceapă realitatea ca pe o scenă de obiecte concrete pentru că prin senzaţie nu poate atesta decât existenţa realităţii. Din confruntarea dialectică dintre conştiinţă şi realitate se ajunge la oglindirea dialectică a realităţii în conştiinţă şi a conştiinţei în realitate, instaurând un nou raport subiect – obiect, dezechilibrat în favoarea subiectului. Primatul subiectului atenuează agresivitatea obiectului care impunea un singur punct de vedere asupra lumii concrete. Primatul subiectului înseamnă, de fapt, primatul subiecţilor care-şi afirmă fiecare propria perspectivă, deci propriul adevăr. Multiplicarea subiectului conduce necesar la multiplicarea obiectului, deşi obiectul rămâne unitar numai *pentru sine*, atâta vreme cât nu mai poate controla starea exterioară lui, şi corespondentul în planul subiectului este *fiinţa în sine*, pe care o reprezintă gândirea subiectivă.

Nietzsche

Naşterea tragediei (1872) nuanţează toate aspectele care ar putea decurge din cele două părţi constitutive – apolinicul şi dionysiacul – ale aceleiaşi entităţi de ordin metafizic – *voinţa elină*. Apollo este deificarea etică a principiului individuaţiei, care impune respectarea limitelor, deci a măsurii, fiindu-i specifice artele plastice, sunetul suav al peanului, ritmul măsurat, armonia, echilibrul. Toate aceste elemente sunt premisele unei existenţe seduse de lumea aparenţelor, care ascunde, dar se fundează pe o lume dezlănţuită a dionysiacului. Lumea aparenţelor şi spaţiul oniric, în care pătrund numai fragmente de realitate ca *analogon* al prevestirii, fac suportabilă individului viaţa. Elementul vital se exprimă dionysiac, exacerbând instinctualul; un alt tip de armonie se instaurează între om şi om/natură, abolindu-se frontierele individuaţiei în favoarea unei armonii universale, în care entităţile şi-au pierdut conturul pentru a deveni un tot consubstanţial, amorf. Muzica instrumentelor de percuţie, a flautelor însoţeşte mişcările contorsionate, deritmate ale bacanţilor şi stabileşte în revărsarea de sonuri unitatea irevocabilă cu lumea. Excesul, sfidarea măsurii, abolirea individuaţiei concură la obţinerea cunoaşterii prin durere şi bucurie, nu prin demers raţional. Orice punere în relaţie între cele două ipostaze este ontologic tragică: unitatea, imposibilitatea separării uneia de cealaltă, interdependenţa celor două atitudini contrastante. Insistenţa asupra coordonatelor ireconciliabile dintre apolinic şi dionysiac face retoric insurmontabilă diferenţa. Preluând termenul schopenhauerian de „voinţă" în accepţia de putere metafizică, Nietzsche reuşeşte să demonstreze că planul metafizic este indistinct faţă de cel ontologic: dacă dintre toate artele, muzica este singura copie nemijlocită a Voinţei, în vreme ce celelalte arte sunt copii ale aparenţei acestei Voinţe care funcţionează ca un principiu activ în univers. Tocmai acest fapt este relevant pentru unitatea tuturor planurilor: fizic-metafizic, divin-uman, entitate absolută-copie, spiritual-concret, adevăr-

fals, bine-rău, sus-jos, „sublim şi terifiant". Formele de creaţie artistică tragică reflectă tentativa tragică de distrugere a unităţii; Michel Haar în studiul *La joie tragique* notează că, pentru Nietzsche, esenţa tragicului nu este de natură mitică sau dramatică (de substanţă sau de formă). El se bazează pe fragmentele postume în care filosoful clarifică argumentul: eroul, prin prăbuşirea declanşată tragic, se înalţă, reuşeşte să-şi impună valorile prin aneantizarea lui, astfel „forma cea mai universală a destinului tragic este [...] victoria câştigată prin înfrângere."[59] Sensul traseului pe care-l parcurge eroul tragic este dat de o „concepţie tragică asupra lumii"[60] şi nu de „concepţia teoretică", reprezentată de Socrate, integrată în tragedie de Euripide şi care a condus la „sinuciderea" acestui gen. Valorizarea excesivă a noţiunilor, deznodământul *deus ex machina*, rezolvarea în notă optimistă a conflictului tragic au condus la deturnarea sensurilor profunde ale tragediei, la abandonarea „disonanţelor tragice" care provocau „consolarea metafizică". Alternativa umană a lui Euripide, care a fost acuzat că a introdus *caractere* în locul eroilor, a suprimat elementele dionysiace în favoarea unei acute conştiinţe, care accepta dramatizarea eposului ca „domeniu apolinic al artei", incapabil să tenteze autentica tragedie. S-ar putea spune că astfel definită, relaţia Apollo – Dionysos este de natură chiasmatică: Apollo este dionysiac, iar Dionysos apolinic; prin rezonarea celor două divinităţi se reunesc două registre de semnificaţie care potenţează simbolismul fiecăruia, pentru a-l ilimita pe al celor două împreună.

Pentru Nietzsche, tiparul mitic este un tipar ontologic, iar miturile asigură vitalitatea şi unitatea culturală a unui popor. Modelul grec presocratic, fundamentat pe mit, reprezintă singura posibilitate de a ieşi din istoricitate pentru a viza valorile eterne. Coerent cu negarea istorismului, Nietzsche extrage din atemporalitate mitul pentru a aduce corecţii estetice istoriei. Refuzul de a accepta facticitatea istoriei determină ataşarea unui sens într-un şir de evenimente care devin un construct istoric. Critica pe care filosoful german o face istoriei[61] cu care este contemporan, atacând perspectiva strict filologică şi istoricistă asupra antichităţii greceşti, conduce la revitalizarea fondului mitic german ca premisă a înnoirii culturale. Inserţia esteticului în discursul istoric are ca finalitate înţelegerea faptelor, poziţia lui Nietzsche

apropiindu-se de o hermeneutică a istoriei. Sub privirea lui Nietzsche, istoria şi implicit timpul măsurat, îşi pierd valoarea absolută, ca şi spaţiul; astfel, discuţia despre mit nuanţează discuţia despre istorie, care nu mai este un conglomerat uniperspectivist a cărui obiectivitate să reclame adevărul sau dreptatea, ci sensul estetic al obiectivării.

Heidegger

Heidegger este *nexus* între sistemul hegelian, modernism şi postmodernism, prin receptarea sa deschizând reconsiderarea termenilor modernităţii dintr-o nouă perspectivă. Heidegger îşi construieşte argumentaţiile filosofice pornind de la limba, literatura, filosofia greacă, în care-şi află un fundament, pe care ulterior îl depăşeşte. În perioada Marburg, 1922-1928, împreună cu Paul Natrop, Rudolf Bultmann, Nicolai Hartmann, Paul Friedländer, organizează un grup de studiu al literaturii greceşti, în care texte din Homer, Pindar, Tucidide, tragicii greci sunt citite în original şi comentate.[62] Cel de-al patrulea capitol din *Introducere în metafizică* glisează de la fragmentele propriu-zis filosofice din Heraclit şi Parmenide la două texte tragice ale lui Sofocle, *Oedip Rege* şi *Antigona*, pentru a ilustra o anume dimensiune a fiinţei. Pentru Heidegger, eroul tragic este, mai degrabă, un argument filosofic decât un protagonist mitic. Premisa filosofului – nedeclarată, dar vădită prin omisiunea termenului *mit* sau a determinanţilor derivaţi din acesta – este aceea că Oedip, respectiv Antigona, sunt expresii dramatice maxime ale gândirii eline, care a ales calea figurării adevărurilor metafizice. *Omisiunea elocventă* a termenului *mit* preîntâmpină orice conotaţie care ar devia sensul profund al conflictului tragic către ficţional, religios, supranatural. Eroul tragic este cea mai înaltă realizare poetică a unui demers filosofic implicit. Oedip este „configurarea poetică a luptei dintre fiinţă şi aparenţă"[63], iar Antigona „poetizarea gânditoare ca deschidere esenţială a faptului de a fi om"[64]. Tragediile stau alături de fragmentele filosofice, constituind un reper manifest al meditaţiei asupra fiinţei, aducându-le din nou în atenţia secolului al XX-lea.

Sartre

În descendența lui Hegel și a lui Heidegger, Jean-Paul Sartre reia conceptele de *ființă în sine* și *ființă pentru sine* (vezi Capitolul 2), fără a aduce vreo spectaculoasă modificare a lor, ci o prelungire artistică a meditației filosofice, pe care o propulsează astfel către un public mai larg, cel al sălilor de teatru. Literatura este – pentru existențialistul francez – un mijloc de comunicare, un domeniu al exercitării activismului, cu un impact puternic asupra istoriei.[65] Efortul de a transpune acest *credo* în act conferă eficiență maximă operelor și personalității autorului, care nuanțează conceptul de *libertate* raportându-l la subiectivitatea absolută, exprimată de conștiința care este existență și aparență în același timp[66]. Parametrii modernității pe care-i poartă piesele lui Sartre se impun nu atât datorită succesului lor cât mai ales popularității autorului, care se confundă cu literele franceze, mai precis cu existențialismul, după cel de-al doilea război mondial.

Domenach

În *Întoarcerea tragicului* (1967), Domenach anunță sfârșitul universalizării hegeliene a tragicului prin afirmarea rolului „contradicției vii" [67] în istorie. Revoluțiile, dictaturile, războaiele transformă istoria în fatalitate: „Astfel, istoria, ce trebuia să abolească fatalitatea devine ea însăși fatalitate la bunul plac al puterii, al interpretării sale."[68] Tragicul din istorie, manifestat ca atrocitate, incoerență, violență irațională, determină ca reacție atitudinea nihilistă. Exemplele din istoria marxistă sunt tragedii redutabile pe care logica și ordinea istorică ar fi trebuit să le elimine; în mod neașteptat, tragedia – în sensul unei existențe pândite de tragic – cuprinde pe cei mulți și umili, nemaifiind apanajul celor puțini și nobili din tragedia ca gen literar definită de Aristotel. Tragedia nazistă, la rândul ei, se confundă cu o restaurare cosmogonică, scop care acaparează ultimul plan, cel neatins de tragic, planul natural. Tragicul generalizat se abolește pe sine în absența instanței vinovate care și-ar asuma sau asupra căreia s-ar arunca vinovăția. Distanța necesară acestei perspective nu a fost însă posibilă din interiorul masivelor adeziuni; revenirea tragicului la nivelul conștiinței nu se poate face în colectiv, ci în solitudine, nu se poate realiza *in actu*, ci *post-festum*, cum nu se poate imagina *in praesentia*,

ci *in absentia* istoriei reflectate. De data aceasta, Domenach aduce ca exemple operele lui Sartre și Camus, descoperind că recuperarea tragicului a modificat esențial această categorie. *Întoarcerea tragicului* este, mai degrabă, *reformularea tragicului*, din moment ce schimbările survenite în deceniile din prima jumătate a secolului XX au perturbat judecățile omogene, au disipat unitatea confortabilă a sentimentelor, au scindat marile valori unanim acceptate cândva în valorile indivizilor. Confuzia, ambiguitatea, misteriosul, răul inefabil, indefinibil, toate imposibil de clarificat, mențin sentimentul acut al tragicului într-un nou registru. Deși Domenach identifică în literatura franceză de la Jarry la Camus parodicul drept categorie estetică a expresivității tragice, el exclude persistența tragicului în calitate de categorie estetică; *tragicul înalt* – pe care-l definim estetic printr-o continuitate cu valorile grave – se întoarce de asemenea, dar cu mult mai multe inserții filosofice, morale și istorice supra-individuale. Eroul acestui tragic își va relua funcția de exemplaritate pentru condiția umană, în datele ei profunde, care-i asigură înțelegerea unitară și descendența culturală unică.

Liiceanu

Suferința provocată de confruntarea cu destinul, lupta cu implacabila limită, percepută și astfel valorizată la nivelul conștiinței, definesc eroul tragic ca pe un hibrid care aparține deopotrivă planului uman prin limită și planului divin prin conștiință. În ordinea ființei, raportul între limită și conștiință, cele două coordonate în funcție de care Liiceanu definește tragicul, diferă: nivelului natural, căruia îi este proprie limita, îi lipsește conștiința, nivelul divin fiind o răsturnare: nu are limită, nici măcar la nivelul conștiinței.

Peratologia[69] este „teoria limitei, considerată în raport cu conștiința", devenind „o analitică a fenomenului tragic". Gabriel Liiceanu discută statutul *pacientului tragic*, instanță activă în ciuda denumirii, atâta timp cât el trebuie să suporte consecințele declanșate de o acțiune care viza limita. El este, de fapt, autenticul erou tragic, capabil să provoace și să înfrunte *agentul tragic*, „personificarea limitei"[70]. Pacientul are șansa de a se transforma în *agent absolut al depășirii*. Revenind la conceptul de limită în volumul *Despre limită* din 1994, Liiceanu

nuanțează punctul de vedere asupra posibilității de transcendere a limitei. Semantismul radicalului *per* indică limita concretă a obiectelor sau chiar a pământului, extremitatea fiind echivalată cu sfârșitul. Nici un lucru nu mai poate exista, conform cu acest plan ontologic, dincolo de limita sa, dar, în același timp, tocmai această limită a sa îi fixează clar contururile între care se manifestă identitatea sa: „Limita este proiecția exterioară a *interiorității* corpului, identitatea corpului care se dezvăluie, care devine vizibilă."[71] Liiceanu identifică patru sensuri principale ale termenilor derivați din radicalul *per* în limba greacă: limita (*peras*), „parcursul între limite (*poros*), resimțit ca *depășire* a unui obstacol și ca pășire *dincolo* (*peran*), și este, în sfârșit, *experimentarea* (*peira*) limitei, «încercarea» ei, care îmbrățișează toate celelalte momente și le trimite pe toate la idee."[72] Filosoful numește relațiile care se stabilesc între aceste repere *complex peratologic*.

În termenii acestei teorii, eroul tragic face un scop al propriei existențe din identificarea limitelor ființei sale pentru a se putea defini sub semnul complenitudinii. Însă transcenderea dincolo de limită nu înseamnă pentru grecul antic – afirmă Liiceanu – gestul eroic al omului modern. Obstacolul de dinainte de limită, care blochează accesul la cunoașterea ei, trebuie depășit, nu limita în sine. Confruntarea cu limita este afirmarea deplină a identității eroului, în vreme ce depășirea ei înseamnă pierderea identității, o dată cu trecerea într-un alt plan, dincolo de care nu mai funcționează reperele de dincoace de limită.

Această inserție despre tragicul ritualic, estetic și fenomenologic completează elementele paradigmatice ale *miturilor tragice*, care, spre deosebire de cele metamorfice, cosmogonice, teogonice etc., nu se vor debarasa niciodată de dimensiunea estetică.

Repunerea în discuție a mitului, în paralel cu o hermeneutică a miturilor contemporane, reluată de Roland Barthes în *Mitologii* (1957), a atras atenția asupra balastului ideologic pe care mitul îl camuflează. Cu toate că Barthes se referea la *imperialismul mitic burghez*, pe care-l considera specific culturii franceze, observația lui se verifică și într-un context cultural mai larg: constanta universală a mitului tragic poate suporta orice încărcătură ideologică, până la – am adăuga totuși – limita stilistică a realismului. Realismul, în accepția de

curent literar care începe în jurul anului 1830 în Franța, se caracterizează prin redarea cu fidelitate a naturii pentru a surprinde adevărul intrinsec acesteia. Transformând realitatea imediată, viața cotidiană a omului obișnuit, în obiect al literaturii, operele realiste sunt incompatibile cu miturile, în general, cu miturile tragice, în special. Omul comun, ca protagonist, are nevoie de suportul unor documente care să-i susțină aserțiunile, și nicidecum de discursurile despre transcendență sau de parabolele biblice. Respingerea clasicismului, a romantismului, a grupării „artă pentru artă", nu lasă loc nici unei glisări către mit, glisare în care s-ar resimți realitatea metafizică pe care nu o acceptă.

Relația mitului tragic cu realul este de natură complexă: ca hermeneutică a realului conflictual, prelucrările succesive ale mitului înregistrează modificările survenite nu numai la nivelul civilizației, ale cărei date asigură un nou context tramei mitice, ci și la nivelul mentalității și al comportamentului general uman care acceptă sau respinge o serie de gesturi sau le dă o altă justificare, dincolo de cea originară. *Mitul tragic* este *pattern*-ul universal al unei confruntări care presupune întotdeauna o referință transcendentă opozabilă la care realul se raportează. Adevărul situării în lume, printr-o figurare de imanențe, contingențe care mediază un joc al transcendentului al cărui adevăr indicibil este accesibilizat prin relațiile arhetipale pe care le stabilesc protagoniștii tragici, este adevărul scontat de fiecare nouă reelaborare mitică. Claritatea acestor figurări nu înseamnă neapărat posibilitatea de a pune în expresie verbală, conceptualizată, adevărul astfel mediat, ci conștientizarea faptului că ceea ce era inițial indicibil rămâne tot indicibil, dar cunoscut prin trăire. Numărul limitat al situațiilor tragice vizează măsura în care umanul se poate întemeia pe o referință din afara sa și care, în același timp, își are un corelativ în intimitatea sa profundă, la fel de intangibilă pentru conștiință ca și ceea ce se află în afară. Dacă orice mit este povestea creației, a înfăptuirii pentru prima oară a unui act, a exprimării originare a libertății, a adevărului sau a valorii unei ființe, tragic devine acel mit care reflectă incapacitatea ontologică a ființei de a depăși ceea ce este. În contextele date de mitologia antică grecească, ontosul este tragic.

Ceea ce am numit *pattern universal* este zona cea mai inflexibilă a mitului, constanta imposibil de alterat fără riscul de a intra într-o altă

tramă mitică. Este evident faptul că acest miez nu poate fi atins de nici o ideologie culturală; ceea ce afectează ideologia culturală şi se lasă ca urmă a presiunii sale, este imaginea diferită a realului care, de fiecare dată, cu fiecare nouă lectură mitică, dă un sens profund chiar realităţii istorice. Multitudinea evenimenţială este pusă într-o ordine, alta, cu fiecare mit. Fiecare epocă recitește aceleași mituri, descoperindu-le alte sensuri, ce par latente, pentru care nu existau încă privirile pătrunzătoare pentru a le scoate la iveală. Procesul permanent de resemnificare ideologică nu este altceva decât o hermeneutică ilimitată. Trebuie menţionat faptul că, în acelaşi context cultural, mituri diferite converg către un sens în acord cu spiritul epocii, deviaţia de sens de la o relectură la alta fiind minimă. Ideologia violentează numai narativul marginal (se consideră narativ marginal orice secvenţă narativă care nu conduce la rezolvarea tragică a situaţiei mitice originare) prin modificări care pot produce o resemnificare, dar nu o desemnificare, deci o pierdere a esenţei mitului tragic. Oreste este cel care-şi răzbună tatăl omorându-şi mama, dar poate veni din Delphi sau Focida, poate să nu fie susţinut de Apollo, poate să accepte sau să refuze sfatul Electrei, în vreme ce Electra nu poate decât să-şi instige fratele la răzbunare, la matricid, fie că vestea despre moartea lui vine sau nu, fie că va trebui să se căsătorească sau nu cu un ţăran. Actul tragic rămâne inalterabil, ambianţa tragică fiind cea susceptibilă de variaţii.

Un alt element variabil în prelucrările artistice ale miturilor, tragice sau nu, este programul estetic al autorului, program asumat prin angajarea teoretică la o grupare sau mişcare artistică, sau prin exersarea consecventă a unor principii de creaţie. În acest caz, aspectul formal este cel mai perturbat şi, o dată cu el, *narativul marginal*. Consistenţa mitică este alterată minim, atâta timp cât a fost solicitată tocmai pentru că servea ca vehicul ideal unei expresivităţi formalizate în consecinţă.

Liniile sinuoase din *pass-partout*-ul lucrării lui Gustav Klimt *Tragodie* (1897), cărora li se opune rigiditatea liniilor drepte din imaginea picturală propriu-zisă, schematismul elementelor vegetale, realizarea fotografică a impenetrabilei figuri feminine care ţine în mână o mască de teatru mult mai expresivă, ambianţa onirică, pledează pentru programul secesionist, declarat de artist în acelaşi an. Alegoria în

ipostaza unei *femme fatale*, în care senzorialul nu este încă debordant, anticipă temele mitice cărora li se va revela erotismul latent. Posterul din expoziţia secesionistă *Tezeu şi minotaurul* este un re-make al mitului din care narativul marginal a fost înlăturat în totalitate, pentru ca ornamentul şi decorul să joace un rol important în confruntarea emblematică: Tezeu – Minotaurul, lumină – întuneric, frumuseţe senzuală a nudului – monstruozitate, intelect (Atena ieşind din capul lui Zeus priveşte scena), raţiune – pasiune iraţională. Tezeu, deşi plasat în lumină, pare să fie tentat de forţele obscure reprezentate de minotaur, între care impulsul sexual este o posibilă sugestie. Respingând academismul printr-o suită de teme clasice în numele „războiului declarat rutinei, bizantinismului rigid, prostului gust“[73], secesionismul alege să redea frumuseţea nu în termenii conservatorismului, pentru care Venus reprezintă idealul, ci în formulele liberale, pentru care prostituata poartă – în postùrile cele mai intime şi fireşti ale nudităţii – o frumuseţe mult mai expresivă, deci meritorie din punct de vedere artistic.

Dacă constanta anistorică a mitului tragic nu este alterată de nici unul din aceste elemente, vehiculul ei narativ, figurativ este pasibil de ideologizare la impactul cu istoria. Permeabilitatea acestui strat de suprafaţă la istorie face posibile lecturile alternative; ordinea pe care o proiectează în istorie autorii care acceptă provocarea mitului tragic este de natură discursiv narativă: se bazează pe o logică internă, pe raporturi de tip cauză-efect, caracteristice pentru momentul dat, pe relaţii interumane specifice societăţii-suport. Din discursul astfel construit al istoriei emerge sensul tragic, adesea ocultat de istoria oficială, denunţat de aceste opere. Narativul marginal este deconstruit şi reconstruit pentru a accesibiliza sensul tragic receptorilor diferiţi la nivelul marginalului cultural al fiinţei lor.

Note:

[1] Aristotel, *Poetica*, traducere: D. M. Pippidi, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1965, p. 60.
[2] Platon, *Opere V*, traducere: Andrei Cornea, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986, pp. 146-149.
[3] Ion Banu, *Naşterea filosofiei greceşti*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. XXXIV.
[4] Georges Gusdorf, *Mit şi metafizică*, traducere: Lizuca Popescu-Ciobanu, Alina Tihu, Amarcord, Timişoara, 1996, p. 20.
[5] *Ibid.*, p. 246.
[6] *Krisis*, *apud.* Jean Beaufret, *Lecţii de filosofie. De la Platon la Heidegger*, traducere: Ilie şi Margareta Gzursik, Amarcord, Timişoara, 1999, p. 15.
[7] Vezi capitolul *Grecul cu două capete* în Marcel Detienne, *Inventarea mitologiei*, Symposion, Bucureşti, 1997, p. 212.
[8] *Ibid.*, p. 216.
[9] *Ibid.*, p. 218.
[10] Claude Lévi-Strauss, în exemplul pe care-l selectează, mitul lui Oedip, defineşte patru „pachete de relaţii": raporturi de înrudire supraestimate, raporturi de înrudire subestimate sau devalorizate, negarea autohtoniei omului, dificultatea de a merge bine, vezi capitolul *Structura mitului* în *Antropologie structurală*, Editura Politică, Bucureşti, 1978, p. 251.
[11] *Idem.*
[12] *Ibid.*, p. 252.
[13] René Girard, *Violenţa şi sacrul*, traducere: Mona Antohi, Nemira, Bucureşti, 1995, pp. 73-74.
[14] *Ibid.*, p. 244.
[15] René Girard, *Ţapul ispăşitor*, traducere: Theodor Rogin, Nemira, Bucureşti, 2000, p. 48.
[16] *Ibid.*, p. 44.
[17] A. J. Greimas, *Mitologia comparată* în *Despre sens. Eseuri semiotice*, traducere: Maria Carpov, Univers, Bucureşti, 1975, pp. 131-149.
[18] Roland Barthes, *Mitul astăzi* în *Romanul scriiturii*, traducere: Adriana Babeţi, Delia Şepeţean-Vasiliu, Univers, Bucureşti, 1987, pp. 94-112.
[19] Barthes adaugă treptat definiţiei iniţiale termenii care vor întregi definiţia: „mitul este o rostire decisă de istorie" este forma imediat următoare a definiţiei, p. 95.
[20] *Ibid.*, p. 101.
[21] *Ibid.*, p. 104.
[22] *Ibid.*, p. 105.
[23] Studiu antologat în Sigmund Freud, *Opere I*, traducere: Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1992, pp. 9-169.
[24] Pentru definiţiile termenilor de specialitate, vezi Jean Laplanche, *Vocabularul psihanalizei*, J-B. Pontalis, coordonator Vasile Dem. Zamfirescu, Humanitas, Bucureşti, 1994.

[25] S. Freud, *op. cit.*, p. 123.
[26] *Apud.* Anthony Stevens, *Jung*, traducere: Oana Vlad, Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 56.
[27] C.G. Jung, *Personalitate şi transfer*, traducere: Gabriel Kohn, Teora, Bucureşti, 1997, p. 31.
[28] *L'Année sociologique*, II, 1899, *apud.* Marcel Detienne, *Inventarea mitologiei*, traducere: Robert Adam, Dan Stanciu, Symposion, Bucureşti, 1997, p. 206.
[29] *Idem.*
[30] *Apud.* Marcel Detienne, *op. cit.*, p. 203.
[31] Arnold Van Gennep, *Formarea legendelor*, traducere: Lucia şi Crina Ioana Berdan, Polirom, Iaşi, 1997, p. 43.
[32] Marcel Detienne, *op. cit.*, p. 209.
[33] Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, traducere: Constantin Coşman, Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 15.
[34] *Ibid.*, pp. 43-44.
[35] *Ibid.*, p. 66.
[36] *Apud. ibid.*, p. 108.
[37] Jacques Derrida, *Diseminarea*, traducere: Cornel Mihai Ionescu, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997, p. 76.
[38] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, traducere: Paul G. Dinopol, Univers, Bucureşti, 1978, p. 6.
[39] Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, traducere: Maria şi Cezar Ivănescu, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 12.
[40] *Ibid.*, p. 23.
[41] *Ibid.*, p. 24.
[42] *Ibid.*, p. 39.
[43] Mircea Eliade, *Sacrul şi Profanul*, traducere: Rodica Chira, Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 64.
[44] *Ibid.*, p. 88.
[45] *Idem.*
[46] Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică*, traducere: Zoe Petre, Andrei Niculescu, Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 446.
[47] *Ibid.*, p. 455.
[48] Marcel Detienne, *Inventarea mitologiei*, Symposion, Bucureşti, 1997, p. 6.
[49] Prefaţa la ediţia 1983, *apud.* Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere: Marcel Aderca, Univers enciclopedic, Bucureşti, 2000, p. 10.
[50] Gilbert Durand, *Figuri mitice şi chipuri ale operei*, traducere: Irina Bădescu, Nemira, Bucureşti, 1997, p. 293-294.
[51] Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere*, traducere: Maria şi Cezar Ivănescu, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 24.
[52] Am preferat noţiunea muzicală pentru a reliefa ritmicitatea, alternanţa acestora.
[53] Guy Rachet, *Tragedia greacă*, traducere: Cristian Unteanu, Univers, Bucureşti, 1980.

[54] Altarul amplasat în orchestră, funcţionase iniţial ca *eschara*, loc de săvârşire a sacrificiilor, cf. Guy Rachet, *op. cit.*, pp. 54-55.
[55] Erwin Rohde, *Psyche*, traducere: Mircea Popescu, Meridiane, Bucureşti, 1985, p. 239.
[56] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere: D. D. Roşca, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1966, p. 593.
[57] *Ibid.*, p. 596.
[58] G.W.F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere: Virgil Bogdan, IRI, Bucureşti, 1995, p. 558.
[59] Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, Paris, 1993, p. 224.
[60] Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, traducere: Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, Pan, 1992, p. 87.
[61] Vezi Friedrich Nietzsche, *A doua consideraţie inoportună. Despre folosul şi neajunsurile istoriei pentru viaţă*, traducere: Amelia Pavel, Ararat, 1994.
[62] Vezi nota biografică a volumului Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere: Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 24.
[63] Martin Heidegger, *Introducere în metafizică*, traducere: Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 146.
[64] *Ibid.*, p. 192.
[65] *Qu'est-ce que la littérature?* – 1947, *apud.* Malcolm Bradbury, James McFarlane (eds), *Modernism*, Penguin, New York, 1976, p. 413.
[66] Jean-Paul Sartre, *Fiinţa şi Neantul*, *apud.* Vasile Macoviciuc, *Iniţiere în filosofia contemporană*, Universal Dalsi, Bucureşti, 1999, p. 227.
[67] Jean-Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, traducere: Al. Baciu, Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 108.
[68] *Ibid.*, p. 126.
[69] Teoria despre limită; *peras* înseamnă „limită", „capăt", „extremitate" în limba greacă, vezi Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Univers, Bucureşti, 1975.
[70] *Ibid.*, p. 7.
[71] Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 156.
[72] *Ibid.*, p. 157.
[73] *Apud.* Gilles Néret, *Gustav Klimt*, Taschen, Köln, 1993, p. 17.

Partea I

TRAGICE LEGĂTURI DE FAMILIE

Capitolul I

HERAKLES – DE LA EROU LA EROUL TRAGIC

Eroul reprezintă pentru lumea antichității grecești modelul cel mai funcțional, liantul indestructibil dintre planul uman și planul divin. Prima consemnare oficială a statutului de erou este atestată în jurul anului 620 î. Chr., inițiată de Dracon din Atena[1], care dispune ca eroii patriei să fie venerați asemeni zeilor, fiind considerați ființe superioare. Numai circumstanța ritualului de venerare prin jertfe și alte câteva detalii face diferența între modalitatea de celebrare a zeilor și a eroilor: momentul zilei, culoarea animalului sacrificat, maniera de sacrificare.

EROUL ÎN POEMUL LUI HESIOD

Cultul eroilor se aseamănă cu cel al divinităților htoniene și cu cel al morților. În *Munci și zile*, poem datând din secolul al VIII-lea î. Chr., Hesiod adaugă celor patru vârste, definite prin determinanții metalici, încă una, vârsta eroilor.[2] Fragmentul definește eroii ca oameni care au excelat în virtuțile războinice și care prin moarte își câștigă calitatea de zeități inferioare cărora le este destinată Insula Preafericiților. Viața eroului este emblematică atât pentru destinul lui pe pământ cât și pentru accesul la un alt tip de existență pe care o dobândește după moarte. Pentru lumea în datele ei normale, eroii sunt o excepție nu numai prin performanțele lor, ci și prin numărul lor extrem de redus. Degradarea umanității, o dată cu fiecare ieșire și intrare într-o nouă vârstă, indică apartenența eroilor la un trecut îndepărtat, al faptelor devenite exemplare pentru un timp care s-a încheiat. Anton Dumitriu[3] sesizează că evoluția umanității se desfășoară în două sensuri: unul descendent, în care se constată degenerarea survenită în urma îndepărtării treptate de divin – trecerea de la vârsta de aur la vârsta de fier –, și unul ascendent, prin care se încearcă recuperarea stării

originare, caracterizate de buna vecinătate şi comunicare cu divinitatea. Deşi Dumitriu nu precizează cum s-ar fi putut recupera condiţia iniţială de către omul grec, el consideră că eroii, descendenţi din zei (semizei), sau muritorii care au devenit zei după moarte, verifică posibilitatea restabilirii ordinii dintr-un început.

Dincolo de efortul uman de a performa gesturi eroice săvârşite de planul divin într-un demers vădit mimetic, eroicul este, pe lângă atributele specifice fiecărei divinităţi în parte, o categorie diferenţiatoare: Apollo, în ipostaza sa eroică de învingător al lui Python, este celebrat la Delphi cu prilejul întrecerilor. Mai mult, iconurile sale – tolba cu săgeţi şi arcul – sunt chiar instrumentele cu care a anihilat monstrul. Victoria lui Zeus asupra Titanilor este comemorată la Olympia, prin întreceri atletice. Întemeietorul jocurilor, însă, este considerat Herakles (Pindar, *Olimpianica a II-a*), singurul care s-a aşezat deplin sub semnul eroicului, destinul său identificându-se cu parcurgerea celor mai spectaculoase confruntări cu fiinţe monstruoase, hibride, periculoase pentru condiţia umană, conotate cu absoluta invincibilitate. Cele mai faimoase aventuri eroice ale lui Herakles sunt cele 12 munci, impuse acestuia de Eurysteus: uciderea leului din Nemeea, a Hydrei din Lerna, vânarea mistreţului din Erymanthos pentru a-i verifica latura divină, prinderea căprioarei lui Artemis, curăţarea grajdurilor lui Augias, alungarea păsărilor de la lacul Stymphalos, prinderea taurului din Creta, îmblânzirea iepelor lui Diomedes, dobândirea cingătorii de la regina Amazoanelor, uciderea lui Geryoneus, aducerea merelor de aur din grădina Hesperidelor, scoaterea Cerberului din Infern. Şi în cazul lui Herakles, arma devine iconul acestuia: bâta îl identifică în toate operele plastice. Eroicul nu este, deci, o particularitate integratoare a divinului, ci un aspect particular al unei mici

Antonio del Pollaiolo (1429 - 1498): *Hercule omorând Hydra*

serii de divinităţi. În ceea ce priveşte eroicul în expresie umană, el distinge, de asemenea, un număr redus de muritori de restul. Prin traseul lor existenţial şi prin moarte se izolează într-o categorie privilegiată, datorită faptului că sufletul lor este nemuritor, intrând astfel într-o altă formă de existenţă. Conservarea renumelui în textele poeţilor şi reiterarea faptelor eroice prin întreceri şi ritualuri menţin deschisă comunicarea cu sufletul celuilalt, într-o deplină contopire a elementului religios cu cel etic.

Imaginea eroului în odele lui Pindar

Dacă în epopeile homerice jocurile funerare au rolul de a-l evidenţia pe cel care murise ca „spirit activ“[4] (Ahile, Patrocle), odele lui Pindar, prilejuite de victoriile atleţilor la jocurile olimpice, prin frecventele trimiteri la mit, glorifică destinatarul lor într-o dublă ipostază eroică: cel capabil să refacă prin gestul său victoria originară a zeului patron al jocurilor, ca cel care descinde din mit, fie prin apartenenţa la o anumită familie, fie prin proveniena dintr-o anumită cetate. Statutul de intermediar între zeu şi om al eroului din arenă este clar marcat de Pindar în invocaţia către muze din *Olimpianica a II-a*, adresată lui Theron din Akragas:

> *Voi Imne, stăpâne murmurelor de harfe,*
> *Cine-i zeul, cine-i eroul, cine-i bărbatul pe care-l vom slăvi?*
> *În Pisa-i Zeus stăpân; Olympiadele*
> *Le-a-ntemeiat Heracle*
> *Jertfind îndată după luptă* [5]

Eroul aduce *in praesentia* mitul prin care Pindar validează substanţa sa eroică şi performanţa divin-eroică, comemorată cu fiecare nouă întrecere. Eroul din arenă restaurează prin victoria sa vârsta eroilor, reaminteşte originea jocurilor, reconsideră mitul, oferind tuturor participanţilor la jocuri, atleţi şi spectatori, posibilitatea de a sonda ceea ce este dincolo de lumea sensibilă, dar pe care această lume se întemeiază. În acest caz, exemplaritatea eroului din arenă se bazează pe analogia dintre scena consumată într-un plan superior ontologic şi reflectarea ei corespunzătoare (victoria) într-un plan inferior ontologic. Divinul şi umanul se întâlnesc în persoana pe care Pindar o cântă în odele sale, aşa cum divinul şi umanul se întâlnesc în natura hibridă a semizeului.

HERAKLES – EROU TRAGIC ÎN TRAGEDIA LUI EURIPIDE

Herakles este prototipul eroului războinic, al atletului din *agon*, cu mai puține valențe tragice, dar care vor fi exploatate de tragicii greci prin remodelarea narativă, astfel încât aceasta să aibă o deschidere tragică prin ordinea evenimentelor.

Între tragediile lui Euripide, *Herakles* aparține perioadei de maturitate a tragediografului căruia i s-a reprezentat prima piesă în 455 î.Chr., iar ultima probabil în 405; se pare că *Herakles* a fost reprezentată în 425 sau 423. Eroul tragediei este descendent din Zeus și Alcmena și e faimos prin victoriile repurtate în fața unor monștri care îngrozeau umanitatea. Natura sa dublă de semizeu se verifică mitic prin succesul celor 12 munci. El reprezintă prototipul eroului din războiul troian, pentru care cea mai înaltă virtute este eroismul. În ființa lui se reunesc, însă, ambele dimensiuni necesare unui erou complet: atitudinea războinică și înțelepciunea. De cele mai multe ori, cuplurile complementare de tipul: Ahile-Patrocle, Castor-Polux, Oreste-Pilade, Ulise-Diomede refac natura dublă a educatorului lor, centaur, el însuși natură hibridă. În cazul lui Herakles, faima este atestată datorită forței fizice și celei spirituale, conform afirmațiilor lui Diodor[6]. Complementaritatea lui, asigurată de un alt important erou al lumii grecești, Tezeu, este destul de greu de acceptat, atâta timp cât Herakles este celebrat în multiple ipostaze: erou itinerant și cuceritor, model pentru Alexandru Macedon (el străbate Egiptul, Libia, amplasează coloanele lui Hercule la Gibraltar, traversează Asia); erou întemeietor al unor cetăți; erou salvator și binefăcător, ipostază distinctivă pentru el. În luptele cu monștrii: Hydra, Cerber, Geryon, leul din Nemeea, păsările Stymphalide, mistrețul din Erymanthos, Herakles este întotdeauna singur, și acest fapt îl individualizează dincolo de dubletul cu Tezeu, un partener cu aceleași atribute eroice în fața unor ființe monstruoase, dar și cu intervale de liniște care să-l abată de la traseul exclusiv eroic. Destinul lui Herakles se identifică cu provocările trimise de Hera, între numele celor doi sesizându-se o relație relevantă: Hera pare să fie rădăcina numelui lui Herakles, care ar putea fi citit prin antifrază ca „gloria Herei" (Hera – Kleos)[7]. Având în vedere că termenul *kleos* desemnează un anumit tip de glorie, cea care se amplifică o dată cu transmiterea ei, care, printr-o formă epică

sau dramatică, fixează definitiv coordonatele eroului, Marcel Detienne[8] discută statutul eroului ca fiind în parte determinat de divinitatea care se exprimă în plan uman prin el și de cel inspirat de Muze care-l valorizează prin operă.

Dintre toate episoadele existenței lui Herakles, Euripide selectează momentul în care acesta, sub starea de *até*, își ucide copiii și soția. Starea de *até* este indusă de divinitate omului ca anulare temporară a conștiinței, adesea pentru a pedepsi o atitudine disprețuitoare a acestuia. E.R. Dodds, în capitolul *Apărarea lui Agamemnon*, o definește astfel: „Întotdeauna, sau aproape întotdeauna, *até* este o stare de spirit – o întunecare, o confuzie temporară a conștiinței normale. Este, de fapt, o nebunie parțială sau vremelnică; și, ca orice nebunie, nu este atribuită unor cauze fiziologice sau psihologice, ci unui factor extern, «daimonic»".[9] În tragedia lui Euripide, *até* nu este efectul acțiunii lui Zeus, a Moirei, a Erinniilor, sau a Atenei, zeița înțelepciunii, care ar putea să intervină prin acest instrument în deciziile muritorilor, ca în poemele homerice. De data aceasta, alte trei instanțe își dau concursul: Hera (contraponderea lui Zeus), Moira care rămâne prezentă ca instanță destinală implacabilă, cărora zeii și muritorii i se supun deopotrivă, Lyssa și Iris (zeița Turbării și mesagera Herei, curcubeul), divinități htoniene, reflexul monștrilor învinși de Herakles, care preiau atributele răzbunării sângeroase ale Erinniilor, devenind instrumentele Herei și ale împlinirii destinului. Elementul irațional pe care cele două îl reprezintă în tragedie îl transformă pe cel mai benefic erou pentru umanitate în opusul său: *Herakles soter* sau *everget* încetează să-și mai afirme aceste calități. Peste imaginea soției și a copiilor se suprapune imaginea lui Eurysteu și a fiilor acestuia asupra cărora se revarsă furia sa, evidențiind dorința de răzbunare a eroului, nefirească pentru acesta. Euripide dă această justificare de ordin interior, configurând un erou complex pentru a evita plasarea simplistă sub semnul deplinei iraționalități. Tragedianul intervine în trama mitică și mută către sfârșitul șirului de aventuri incidentul uciderii Megarei și a fiilor lor, care nu ar fi constituit o premisă favorabilă eroismului. Rescrierea mitului demonstrează intențiile dramatice ale lui Euripide, orientate, din punct de vedere filosofic, de demersul sofist. Plasată înainte de îndeplinirea celor 12 munci, crima lui, declanșată de nebunia inoculată

de Hera, echivala cu gestul Medeei, cea care-l va salva prin leacurile sale, singura capabilă să înțeleagă această monstruoasă crimă. Modificându-i contextul, nebunia lui Herakles păstrează o umbră de raționalitate, fiind orientată către adversarul său mitic Eurysteu. Intenția de suprimare a acestuia poate fi acceptată ca o nouă încercare eroică, chiar dacă, în fapt, crima săvârșită este lipsită de această coordonată. Nebunia sa are, de data aceasta, obiect: Eurysteu. Diversitatea perspectivelor asupra aceluiași fapt, relativa raportare a subiectului la obiect, specifice sofiștilor, dau greutate argumentelor care se încarcă tragic.

Eroul absolut se confruntă cu excesul propriei lui valori: *hybris*-ul de natură eroică nu s-ar fi putut manifesta decât la sfârșitul peripețiilor care l-au desemnat pe Herakles eroul de neînfrânt. Schimbarea de sens a virtuții sale este singura posibilitate de a-i conferi dimensiune tragică. Războinic și înțelept în același timp, va consuma actul tragic în planul conștiinței, care-l va indica drept singurul responsabil. Sondarea limitelor eroismului revelează puterea divină de dincolo de expresia ei umană și-l afirmă pe Herakles ca pe o ființă dual, ceea ce complică statutul de erou tragic. Pe de o parte, își atrage invidia divină (*phthonos*) a Herei, probând cu fiecare victorie descendența sa divină, pe de altă parte, își împlinește destinul, asemeni oricărui muritor, deși Lyssa se răzvrătește împotriva deciziei Herei:

> Acest bărbat în casa căruia tu mă trimiți, nu e lipsit de faimă, nici pe pământ, nici printre zei.
>
> El a-mblânzit tărâmuri de nestrăbătut și marea viforoasă; a ridicat, de unul singur, cultul zeilor, pe care-l răsturnaseră niște nelegiuiți.[10]

Numai intruziunea Atenei poate stăvili forțele nestăpânite ale lui Herakles, el însuși transfigurat în ființele htoniene, întunecate, iraționale, monstruoase pe care le anihilase, dar ale căror impulsuri le resimte în momentul tragic. El – eroul solar – devine la fel de monstruos ca și victimele sale. Oricum s-ar interpreta actele lui Herakles, hermeneutica violenței este de neeludat. Pentru René Girard, *Herakles* de Euripide este o tragedie a *eșecului sacrificial* în care desfășurarea dramatică se construiește în datele esențiale ale sacrificiului: Lycos vrea să sacrifice familia lui Herakles, Herakles își sacrifică el însuși familia ca urmare a necesarei purificări a cetății, maculate de omorârea lui Lycos *în cetate* de către Herakles, acesta trebuind să se purifice prin sacrificiu. Girard explică mecanismul prin care Herakles a șters limita între *violența sacrificială* și *violența nesacrificială*: „nu există cu adevărat violență pură; sacrificiul, în cel mai bun caz, trebuie să se definească drept violență purificatoare. Iată de ce sacrificatorii înșiși trebuie să se purifice după sacrificiu."[11] În accepția antropologului, ceea ce-l caracterizează pe acest erou mitic (tragic) este „răsturnarea catastrofală a sacrificiului"[12].

HERAKLES – EROU TRAGIC ÎN TRAGEDIA LUI SOFOCLE

În *Trahinienele*, Herakles se conformează aceleiași scheme din tragedia lui Euripide în planul semnificațiilor sacrificiale: întoarcerea eroului în cetate (ceea ce ar trebui să solicite o purificare ritualică), eșecul sacrificiului („violența se dezlănțuie împotriva ființelor pe care sacrificiul ar trebui să le protejeze"[13]). Este cazul Deianirei care se va sinucide și al servitorului Lichas, omorât de Herakles înaintea *autoda-fé*-ului. Împingând mai departe interpretarea lui Girard, reconsiderând actele eroului ca acte ce impun sacrificiul, se poate susține ideea că Herakles a epuizat toate sacrificiile posibile fără a ieși din cercul maculării monstruoase, și numai propriul sacrificiu este ultima șansă de a purifica lumea de acumularea de monstruos, violență și malefic pe care o deține la sfârșitul traseului său: „Putem admite cu ușurință că groaznicele munci au putut acumula în Herakles o cantitate extraordinară de impuritate."[14] Toate detensionările monstruosului, înfăptuite de erou, nu s-au soldat niciodată cu purificarea acestuia, iar contaminarea sa cu violență monstruoasă este sugestiv indicată de cămașa pe care i-o oferă Deianira, impregnată cu sângele Hidrei din Lerna, la Sofocle, sau cu sângele centaurului, la Euripide, deviație care subliniază monstruozitatea cu care ajunge să se contopească eroul.

Pentru perioada clasică grecească, Herakles nu este un autentic erou tragic, fapt dovedit de cele două tragedii în care traseul eroului a trebuit să fie reconsiderat pentru a introduce sensul tragic, străin inițial acestuia, în absența conștiinței vinovăției. Figură preelenă, cunoscută sub numele de *Alcide* sau *Alceu*, pentru a imprima patronimic descendența din Perseu, nume care indica forța fizică[15], Herakles ajunge la

statutul eroic după uciderea Megarei şi a fiilor săi şi după consultarea oracolul din Delphi. Noul nume, *Herakles*, apare în profeţia Pythiei care îi înscrie destinul în chiar fiinţa sa, schimbând definitiv datele originare ale lui Alcide, ca urmare a pedepsei pe care o cere oracolul. De la Alcide la Herakles, distanţa este semnificativă, dar nu trebuie pierdut din vedere faptul că dimensiunea prevalentă a eroului a fost întotdeauna forţa fizică pe care a redirecţionat-o: ceea ce fusese valoarea cu care se identificase eroul a devenit mijlocul de verificare a noii identităţi, de această dată corelată cu planul divin (Herakles ca *Hera Kleos*). Relaţia cu divinitatea, deşi tensionată, îl înalţă pe erou, desprinzându-l de elementaritatea sa funciară, din care însă rezistă o bună parte. Reminiscenţele sale primitive se compensează cu spiritualizarea specifică epocii clasice, iar rezonanţele mitice preelene, menţinute rezidual în conştiinţa Greciei clasice prin amintirea invaziilor doriene în Peloponeş, atribuite ca iniţiativă heraklizilor (1200-1100 î.Chr.)[16], sunt deviate către virtuţile eroismului absolut. Elenismul este contaminat de infuzia culturală dorianã a cărei efigie rămâne Herakles, chiar dacă epoca clasică – a sincretismului cultural, în care ponderea cea mai mare o are totuşi atticismul – o va reorienta către o finalitate proprie: nudul atletic în sculptură şi, mai ales, pederastia, provin din zona dorianã a *andreion*-urilor, a societăţilor masculine dominatoare. Un alt element dorian care pătrunde în Attica ioniană şi care trimite la Herakles este incinerarea. Calitatea de erou exemplar, fondator al jocurilor olimpice, a căror legătură cu cultul funerar este de necontestat, se recunoaşte în planul ritualurilor funerare, prin transferul de la arderea purificatoare apoteotică a lui Herakles la incinerarea care reface, ca şi victoria atletului din *agon*, reflexul eroic heraklian în plan uman. Elenismul se constituie ca întrepătrundere a austerităţii doriene cu spiritul unei sensibilităţi relaxate de tip ionian[17], ipostaziind prin Herakles „cea mai frumoasă tinereţe", spiritul cast[18] şi puterea.

HERCULE – EROU TRAGIC ÎN PERSPECTIVA STOICĂ A LUI SENECA

Pentru epoca romană, în care o impresionantă parte din operele greceşti sunt aduse la Roma, influenţând direct arta locală, Hercule figurează plastic în primul rând activismul, reflectat prin tensiunea

musculară; Winckelmann notează că prezenţa sau absenţa tendoanelor şi a evidenţierii muşchilor îl desemnează pe Hercule în intervalul muncilor, respectiv în eternitatea olimpiană.[19] Numai iconurile mitice şi postùrile eroice îl disting de figurile gladiatorilor, ambiguitatea din jurul lui sugerând ambiguitatea uman-divin. Contopirea uman-divin în forma artistică este teoretic susţinută – în lumea romană – de Cicero şi Seneca, cel din urmă ilustrând-o în tragedii.

Seneca atenuează ponderea elementului metafizic, de sorginte platonică în sinteza ciceroniană, între cele două concepţii estetice greceşti – Aristotel şi Platon. Egalizarea axiologică a diferenţei ontologice de statut între lumea inteligibilă, lumea sensibilă şi artă, conduce la afirmarea raţiunii şi a virtuţii – ca urmare a demersului raţional în plan istoric – ca expresii ale umanului, prin care acesta participă la raţionalitatea, natura şi ordinea lumii în ansamblul ei[20], fără a-şi pierde specificitatea. Centrând asupra omului meditaţia filosofică, romanii, mai ales prin epicureismul lucreţian, au raportat etica la problematica omului istoric. Din acest punct de vedere, Hercule ipostaziază cele două aspecte fundamentale pentru lumea romană: raţionalitatea şi etica individuală.

Prezent în istoria romană prin urmele concrete ale trecerii sale, Hercule este punctul nodal al miturilor toponimice din care cel mai faimos este acela al *Coloanelor lui Hercule* – marginea lumii imanente. Recunoaştem în realitatea imediată însemnele trecerii lui Hercule în lume: digul dintre lacul Lucrin şi mare[21], sau marcarea trecerii lui prin chiar centrul lumii romane, centru de iradiere a culturii şi civilizaţiei romane – Marele Altar (Ara Maxima) dintre colina Palatină şi Aventină, a cărui construire a fost dispusă de Evandru, fondator al aşezării palatine, purificatorul eroului după uciderea lui Cacus, personaj liant între miturile romane: Romulus, Eneas, Faunus. Hercule este – pentru miturile Romei şi arta care se revendică din ele – cuceritorul care străbate lumea pentru a instaura raţionalitatea, ca atribut al lumii romane.

Seneca face din Hercule un erou stoic în cele două tragedii care îl au protagonist: *Hercule scos din minţi* şi *Hercule pe muntele Oeta*. Reconsiderând schema dramatică euripidiană, în prima adaugă evenimentelor din tragedia greacă cererea în căsătorie a lui Lycus adresată Megarei, episod care verifică ataşamentul soţiei şi care va determina o

nouă percepție asupra finalului tragediei ca atrocitate. Mânia sa, nu întâmplător, vizează ca obiect pe Lycus și fiii săi, plasând în zona afectelor confruntarea parțial irațională: el își ucide soția, care rezistase propunerii lui Lycus, substituind-o acestuia, la fel cum își va substitui fiii celor ai rivalului său. Pentru Seneca, *furor* este agresiune, acțiune distrugătoare iremediabilă, care se deosebește de irascibilitate, sălbăticie, cruzime. În tratatul său *De ira*, Seneca observă că: „Oricât de potrivnică ar fi rațiunii, mânia nu se naște totuși decât acolo unde se află și rațiunea"[22]. Obliterarea rațiunii și a judecății declanșează momentul de criză în care virtutea (*lekton*) este absentă. „Omul virtuos își va îndeplini îndatoririle fără să se tulbure, neînfricat și, făcând lucruri demne de sine, nu va face nimic nedemn de om."[23] Tragedia problematizează situația în care eroul se comportă nedemn, irațional, lipsit de virtute, în condițiile în care este abătut de către divinitate de la starea sa de normalitate care presupunea toate aceste calități. Junona activează resorturile interioare ale lui Hercule care, într-o oarecare măsură, le reflectă pe cele ale Junonei. Ei îi lipsește clemența față de Hercule și îi inoculează acestuia aceeași lipsă de clemență față de ceilalți în intervalul nebuniei:

MEGARA: *O, cruță-mă, Alcide,*
Eu sunt Megara. Iată, îți poartă chipul fiul
Și ochii tăi; privește-l cum îți întinde mâna.
HERCULES: *Ești mașteră. Pășește ca să-ți primești pedeapsa,*
Sloboade-acum pe Joe de jugul tău netrebnic.
Dar înaintea mamei să moară micul monstru.[24]

Despre clemență se discută și în *Hercule pe muntele Oeta*, în care corul se adresează lui Hercule:

Părinte al lumii, rugămu-ne ție,
Să nu se mai nască niște fiare, nici monștri,
Să nu înspăimânte tiranii popoare
Și nici să domnească acel care crede
Că singura faimă a regilor este
Să țină în mână doar spada cea cruntă.[25]

Dimensiunea definitorie a lui Hercule la Seneca este capacitatea sufletească și trupească, nelimitată, de a îndura *eroic* durerea. La finalul tragediei *Hercule scos din minți*, protagonistul își probează eroismul într-o nouă accepție: el nu trebuie să se mai confrunte cu ființe înspăimântătoare din afara lui, ci trebuie să-și asume crima pe care a înfăptuit-o și cu care va trebui să trăiască, acomodându-se cu o realitate interioară de neeludat. Rezistența la durerea interioară îl propulsează într-o zonă dincolo de act, dar permanent întreținută de actul tragic deja înfăptuit. Actul său tentează limitele eroului care află, în mod tragic, că a fi erou nu înseamnă numai a înfăptui gesturi eroice și a anihila forțele răului, ci și a suporta efectele acestor acte, a depăși activismul pentru a opta din nou pentru el.

În *Hercule pe muntele Oeta*, tragedie inspirată de *Trahinienele* lui Sofocle, Seneca îl recuperează pe Hercule în planul divin prin apoteozarea din final. Suferința fizică măsoară și depășește datele umane, Hercule afirmându-se ca erou până în clipa morții.

În tratatul *Despre constanța înțeleptului*, filosoful îl compară pe Hercule cu Ulise: „Stoicii i-au numit înțelepți, pentru că nici o trudă nu i-a doborât, pentru că au arătat dispreț plăcerilor și au înfrânt spaimele."[26] Amândoi, în traseul lor, trebuie să coboare în Infern, intrând în contact direct cu lumea subpământeană și cu spectrele dematerializate ale acesteia, au de traversat o serie de încercări cu care existența lor se identifică.

Pe de altă parte, pentru Seneca stoicul, pentru care înțeleptul se integrează în ordinea naturii, fiind în deplin acord cu ea, Hercule trebuie să fi reprezentat idealul uman; el dă un sens înalt virtuții sale războinice și ajunge să exprime rațiunea universală prin restabilirea ordinii în lume, distrugând orice element perturbator, chiar de origine divină. O altă sugestie stoică se descifrează în construcția finalului: Philoctetes este cel care relatează arderea pe rug, ultima dar cea mai semnificativă dintre munci:

Pe lângă monștri
Și flacăra va trece-n isprăvile lui Hercule.[27]

Cântecul corului: „Podoabă a lumii, o, Soare puternic" reconsideră mitul din perspectiva stoică pentru care focul animă universul, în care sufletul omenesc este o parte din rațiunea universală. Insistența asupra episodului arderii poate fi interpretată ca o recuperare stoică a lui Hercule, care se va reuni prin moarte cu „focul universal". Restaurarea ordinii în natura fizică prin muncile lui Hercule presupune existența

unor „legi raționale care guvernează realitatea“[28], așa cum recuperarea sa prin foc închide ciclul rațional universal.

Având în vedere concepția lui Seneca despre „imperiul“ rațiunii asupra ființei, pentru care senzorialul joacă un rol important, se poate considera că piesa dramatizează raportul rațiune-elementele exterioare ale persoanei înzestrate cu rațiune. Un alt text filosofic prin care se deschide o lectură stoică este *Despre viața fericită*, unde se afirmă cele două sensuri în care se manifestă rațiunea: înspre centru și dinspre centru, centrul confundându-se cu persoana în care rațiunea este „funcțiunea «imperială» a sufletului“[29]. Această concepție stoică se regăsește în tragedia lui Seneca: când rațiunea lui Hercule se orientează în afară, focalizând un reper exterior ființei lui, acesta impune decizii care vor conduce la diminuarea monstruosului și iraționalului din lume prin gestul eroic; când rațiunea lui Hercule se fixează înăuntrul său, ca face din Hercule subiectul și obiectul propriei cunoașteri. Esențială în acest sens este „ordinea sufletească“ (*compositio mentis*) pe care eroul trebuie s-o recupereze. Tulburarea sufletească, deconspirată prin manifestări anarhice, atrage după sine restaurarea unei discipline interioare. Tocmai această restaurare capătă conotații eroice în piesă.

Evul Mediu

Moștenirea mitică a Antichității se resemantizează creștin, devenind alegorie morală în Evul Mediu, unde Hercule desemnează forța pedepsei. În *Infernul* dantesc, Hercule este menționat de trei ori: de două ori cu prilejul înfăptuirii unui gest justițiar (cazul Cacus în cântul XXV și Briareus în cântul XXXI), a treia oară ca limită a spațiului fizic, în episodul ultimei călătorii de explorare a lui Ulise, din cântul XXVI. Concretețea pedepsei lui Hercule – curmarea vieții materiale, distrugerea corporalității despiritualizate – funcționează ca premisă a pedepsei eterne care fixează păcătosul în lumea întunericului, a suferinței corporale ca expresie a absolutei abandonări în patimă. Conținutului narativ i se dă o nouă finalitate, în aceeași manieră în care Sfântul Toma adăuga la argumentele aristotelice finalitatea ultimă, Dumnezeu. Lumea creștină transformă cultura antică într-un suport conceptual,

capabil să susțină eșafodajul scolastic prin care se demonstrează existența lui Dumnezeu sau prin care se indică traseul cunoașterii lui Dumnezeu. În acest context, Hercule este receptat ca forța moralei obiective, a cărei origine se află în *Enneadele* lui Plotin (204-270 d. Chr.) înspre sfârșitul Antichității. Pentru Plotin, Hercule exemplifică cele două posturi ale *animei*: Hercule printre zei este ca *anima* pură, înaltă, din care se pogoară lumina către lucrurile joase, transmițându-le un reflex spiritual, în vreme ce umbra lui Hercule în Hades este ca *anima* trasă în jos de amintirea lucrurilor *care devine*[30]. Această diviziune între persoana care stă alături de zei și, în același timp, este în Hades, semnalată de Plotin încă de la Homer, este varianta mitică a teoriei conform căreia virtuțile practice nu sunt suficiente pentru a fi întru totul zeu sau entitate a lumii inteligibile, ceea ce ar presupune accesul în această zonă înaltă prin virtuțile contemplative. Virtutea practică, probată de demnitatea și vitejia lui Hercule, îi conferă acestuia o poziție parțială în ambele lumi: din punct de vedere al lumii sensibile este o umbră, din punct de vedere al lumii inteligibile este incomplet; altfel spus, prin această virtute eroul se înalță până la lumea inteligibilă (a zeilor), dar din cauza acestei virtuți, ceva din sufletul lui rămâne în regiunile inferioare pentru totdeauna. „Un suflet cu cât dorește să se apropie de lumea inteligibilă, cu atât trebuie să uite lucrurile de aici... În această lume chiar, e bine de a se elibera de preocupările omenești; e deci de dorit de asemenea ca să fie *uitate toate*... Într-adevăr, când fiind încă aici jos, dorește să trăiască în lumea inteligibilă, disprețuiește atunci tot ceea ce e străin naturii sale. El reține astfel puțin din lucrurile pământești, când a ajuns în lumea inteligibilă, (căci) are mai mult când locuiește cerul. Hercule poate (în cer) să se mândrească cu valoarea / vitejia[31] sa; dar chiar această valoare îi pare mai puțin lucru când locuiește lumea inteligibilă, și când s-a ridicat deasupra lui Hercule însuși, prin forța ce-a desfășurat în luptele acelea, care sunt luptele adevăraților înțelepți.“[32] Ceea ce reține Plotin din epica greacă și din cea latină în argumentul său este dubla calitate a eroului afirmat prin *sapientia et fortitudo*. *Enneadele* contribuie în planul gândirii la considerarea teoretică a acestui model, la fel cum *Eneida*, înscriidu-se în tradiția homerică, o continuă deschizându-se spre Evul Mediu.

Bernardus Silvestris din Tours în *De universitate mundi*, operă elaborată între 1145 şi 1153, dovedeşte predestinarea supraindividuală – istorică şi culturală – prin enumerarea epocilor şi a figurilor emblematice pentru acestea într-o selecţie *semnificativă* pentru Ernst Robert Curtius[33]. Între exemplificările predestinării astrale individuale, Hercule, simbol al puterii, este complementarul lui Ulise, simbol al vicleniei, aşa cum *războinicul Ahile* îi este complementar *înţeleptului Platon*. Această operă medievală este un document important al fixării retorice definitive pentru figurile pe care le menţionează.

RENAŞTEREA

Renaşterea italiană va încerca o altă cale de recuperare a lui Hercule, alături de celelalte figuri ale mitologiei antice, într-o manieră iconologică. Picturile lui Antonio del Pollaiolo (1429-1498) *Hercule omorând Hydra* şi *Hercule în luptă cu Anteus* redau forţa şi vitalitatea eroului, care este surprins în momentul de dinaintea victoriei. Prim planul este rezervat protagonistului care se recomandă prin actul său; Hercule se identifică prin chiar actul său, desprins pictural dintr-o succesiune de mişcări pe care toată ambianţa tabloului o presupune. Încordarea eroului sugerată de detaliile anatomice ale musculaturii şi grimasele feţei pun în lumină frumuseţea corporală ca reflex al frumuseţii spirituale şi morale. Corporalitatea care domină figurativul este cel mai îndepărtat cerc al frumuseţii divine, emanate de bunătatea divină, adică de Dumnezeu. Estetica mişcării conferă un sens înalt activismului materiei care tinde către creatorul ei. Natura repetă convulsiile luptei prin liniile şerpuitoare ale râului din *Hercule omorând Hydra*, în paralel cu arcuirile tentaculelor monstrului sau ale cozii leului din Nemeea, a cărui blană o poartă Hercule, el preluând forţa acestuia. Linia dreaptă a orizontului întrerupe zbaterea terestră la care planul cosmic nu mai rezonează decât estompat. La fel, cadrul natural repetă liniile confruntării pentru a construi o simetrie a planurilor uman-natural-cosmic şi în *Hercule în luptă cu Anteus*. Desprinderea lui Anteus de la pământ – divinitatea elementară a pământului îi era mamă şi acesta nu putea fi înfrânt decât dacă era ridicat de la pământ – pentru a bloca transferul de energie către acesta înseamnă anihilarea

forţelor primare, htoniene, prin puterea inteligenţei. Aspiraţia către înalt este realist redată în tabloul lui Polaiollo, care îi reprezintă pe cei doi într-o poziţie de luptă greco-romană, modificând mitul care anticipa victoria lui Hercule şi o considera facilă din moment ce Hercule reuşea să-l ridice pe umeri pe gigantul şi puternicul Anteus. Poziţia mitică era lipsită de sugestia platonică spre care optează pictorul florentin căruia, cu siguranţă, nu-i erau străine ideile ficiniene care circulau în lumea artistică şi intelectuală a secolului al XV-lea în Florenţa.

După acest tablou, Antonio şi Piero Pollaiolo au executat o mică sculptură în bronz, gen foarte apreciat în Renaşterea italiană şi specializat în subiecte mitologice, care absolutizează mişcarea, grupul statuar fiind desprins de orice context sau cadru natural. Frumuseţea trupurilor încordate, dinamismul liniilor, realismul detaliilor anatomice care temperează idealismul frumuseţii, deschid o direcţie a picturii şi a sculpturii florentine în care se înscriu: Botticelli, Leonardo şi Michelangelo.

Modelul corporalităţii herculeene, contaminat de melancolia pe care o exprimă statuia romană, copie târzie a originalului grecesc, se vor recunoaşte în operele Marii Renaşteri ale căror figuri vor transmite privitorului încrederea în forţa umană de tip herculean, dar şi frumuseţea acesteia totodată.

În secolul al XVI-lea francez, François Rabelais (1521-1553), contemporan cu marii artişti ai Renaşterii italiene, publică cele cinci cărţi ale aventurilor lui *Gargantua şi Pantagruel* (1532-1562, cea de-a cincea carte apare postum), în care trupul grotesc al uriaşului aminteşte hilar de corporalitatea lui Hercule. Detaliul semnificativ al perioadei de gestaţie a lui Gargantua trimite la amânarea mitică a naşterii lui Hercule de către Hera pentru a-l favoriza pe Eurysteu. Deşi autorul menţionează cu o veselă erudiţie toate cazurile naşterilor după termen, aceasta nu mai are nici o implicare religioasă sau mitică:

> Căci atât, ba chiar mai mult, se întâmplă să ţină sarcina femeii, când e vorba de naşterea unui prunc cu stea în frunte, sortit să îndeplinească isprăvi mari la vremea lui. Aşa povesteşte Homer că s-a petrecut cu nimfa care, împreunându-se cu Neptun, a născut abia după un an împlinit, adică la douăsprezece luni. Aşa zice A. Gelu (car-

tea a III-a), că sămânța mărețului zeu nici nu putea să rodească într-un timp mai scurt, pentru a da la iveală o făptură cu adevărat desăvârșită. Tot din această pricină, lui Jupiter i-a trebuit o noapte de patruzeci și opt de ceasuri ca să facă dragoste cu Alcmena. Cum s-ar fi plămădit mai în grabă unul ca Hercule, care a mântuit lumea de balauri și tirani?[34]

Derizoriul în care este coborât mitul are o dublă funcționalitate: provoacă un *râs universal*[35] și, în același timp, contaminează literatura înaltă, de descendență clasică, cu un realism grotesc. În accepția lui Mihail Bahtin, trupul grotesc este trupul care-și iese din forma închisă, accesibil exteriorității sale prin zonele de intrare și ieșire: *orificiile*, *protuberanțele*, *proeminențele*: „Trupul își dezvăluie esența ca un element ce crește și își depășește limitele numai în acte asemenea împreunării, graviditații, nașterii, agoniei, mâncatului, băutului, defecării. Acest trup în permanentă prefacere, mereu făurit și făuritor...“[36] Gigantismul herculean, măsură a forței constante cu sine, fără a fi fost vreodată surprins în altă ipostază decât cea eroică, este târât în concretețea actelor joase umane, în hiperbolizarea dimensiunilor care-și pierd orice reper rațional pentru a legitima întrebarea „Cui servește măreția?“ Supremația neoplatonică a lumii inteligibile, prevalența înaltului, celestului, esențialului asupra josului, mundanului, particularului concret încetează hazliu prin atitudinea carnavalescă. Modelul lui Hercule nu mai vine din tragedia lui Euripide sau Seneca, din arta romană sau renascentistă italiană, ci din dramele satirice sau vasele antice în care puternicul erou este beat sau surprins în posturi umile. Herakles din dramele satirice ale tragicilor greci și cel din comediile lui Aristofan au un element comun: beau și mănâncă neobișnuit de mult, se întrec în aceste acțiuni care se substituie celor eroice sau se luptă cu pigmeii pentru a anula orice reminiscență eroică. Uriașii lui Rabelais – în tradiția satirică a eroului antic – excelează în consumarea unor cantități enorme de băutură și mâncare, eroismul lor fiind mai degrabă o expresie a visceralului. Este normal ca reperele spațiale marcate de Hercule să fie la rândul lor reconsiderate în sensul unor indicii ale corporalității joase. „Borta Gibraltarului“ și „Poarta lui Hercule“ – care delimitau lumea de aici de lumea de dincolo, fiecare reprezentând intrarea într-un alt loc al lumii de dincolo: Infernul sau Insula Fericiților – devin indiciile zonelor genitale îmbolnăvite de sifilis. Pentru Parnuge *Borta Gibraltarului* este vaginul, iar *Poarta lui*

Hercule penisul: „Am cules ce-a fost mai copt în borta Gibraltarului și mi-am umplut poarta lui Hercule!“[37] – îi răspunde lui Epistemon, care îl informează că în Infern chiar și cei care nu au fost bolnavi se îmbolnăvesc de *sfinție*. Antropomorfizarea lumii fizice care are ca efect o cunoaștere nemijlocită a acesteia, se bazează pe apetitul animalic al omului. Omul herculean urieșesc este o metaforă a expandării cunoașterii umane și a ilimitării spațiului posedat și locuit de european: „Omul trăiește sentimentul unei lărgiri, iar acest sentiment este singurul care contează.“ – afirmă în studiul dedicat Renașterii Georges Poulet în *Metamorfozele cercului*[38].

Pentru spațiul englez renascentist atributele lui Hercule trec asupra lui Isus, iar identificarea patimilor cu muncile eroului antic sunt un exercițiu retoric. În *Mystagogus Poeticus*,[39] lectura alegorică a episoadelor eroice dă un sens activ încercărilor spirituale: eliberarea lui Prometeu și uciderea vulturului care-i mânca ficatul înseamnă lupta cu conștiința răului care atacă în permanență sufletul omului. Hercule-Isus este garanția faptului că răul poate fi îndepărtat din lume printr-un efort susținut care verifică puterea credinței.

Hercule a încetat să mai preocupe literatura și artele după acest moment care a marcat desprinderea veselă de eroismul antic. Opere izolate ca tabloul lui Rubens *Lupta lui Hercule cu leul din Nemeea*, aparținând secolului al XVII-lea, reprezintă un exercițiu de virtuozitate picturală.

Ultimele decenii de cinematografie americană au reluat subiectul mitologic pentru a multiplica variantele eroului bun, frumos, puternic, întotdeauna victorios și pentru a satisface dorința de confruntare spectaculară între bine și rău. Varianta feminină – Xena, prințesa războinică – este o revanșă feministă târzie a mitului, lipsită de minima înțelegere culturală a fenomenului antic.

Constanta lui Hercule este forța supraumană, indiferent de zona în care excelează. Ceea ce istoria modifică sau nuanțează, de la o operă la alta, de la o perioadă culturală la alta, este zona către care această forță se canalizează, devenind, de fiecare dată, un pariu al limitelor umanului.

Note:

[1] Erwin Rohde, *Psyché*, traducere: Mircea Popescu, Meridiane, Bucureşti, 1985, pp. 22.
[2] Hesiod – Orfeu, *Poeme*, traducere: Ion Acsan, Minerva, Bucureşti, 1987, p. 46-47: „Când şi această seminţie fu astupată cu ţărână / Atuncea iarăşi Zeus Cronidul, pe glia darnică-n bucate / A făurit-o şi pe-a patra, cu mult mai dreaptă şi mai bună, / Divină seminţie de oameni-eroi, numiţi şi semizei, / Din vârsta care pe-ntinsul pământ trăi-naintea noastră. / Pieiră în războiul crâncen şi-n bătălia-nverşunată, / O bună parte-n faţa Tebei cu şapte porţi, pământ cadmeic. / Când pentru turme stăpânite de-Oedip se încleştară-n luptă, / Duşi de corăbii peste-ntinsa genune a mării; altă parte / La Troia poposit-a pentru Elena cu frumoase plete / Şi-acolo moartea cu obştescul sfârşit, pe rând, i-a-nvăluit. / Lor însă, osebit de oameni, le-a dat şi viaţă şi lăcaş / Cronidul tată Zeus, ducându-i la capătul pământului. / Ei dăinuiesc în locu-acela cu suflet ocolit de griji; / Au insule Preafericiţii pe lângă-Oceanul cu vârtejuri, / Eroii norocoşi pe care fertila glie-i răsplăteşte / Cu dulci recolte-mbelşugate de trei ori în acelaşi an. / Nemuritorii nu-s pe-aproape şi Cronos cârmuieşte-acolo. / Scoţându-i lanţurile sale, părintele de zei şi oameni / A dat şi glorie şi cinste eroilor feriţi de lume. / O seminţie înzestrată cu atâta faimă de Zeus însuşi / Nu se mai află-ntre bărbaţii iviţi pe roditoa-rea glie."
[3] Anton Dumitriu, *Alétheia*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 55.
[4] Erwin Rohde, *op. cit.*, 1985, p. 31.
[5] Pindar, *Ode I*, traducere: Mihail Nasta, Univers, Bucureşti, 1977, p. 19.
[6] Diodor IV: 55.
[7] Alexandru Nicolae Cizek, *Eroi politici ai antichităţii*, Univers, Bucureşti, 1976, p. 27.
[8] Marcel Detienne, *Stăpînitorii de adevăr în Grecia antică*, traducere: Alexandru Niculescu, Symposion, Bucureşti, 1996, pp. 64-65.
[9] E.R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, traducere: Catrinel Pleşu, Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 24.
[10] Euripides, *Herakles, Fenicienele, Rugătoarele, Ion*, Univers, Bucureşti, 1992, p. 67.
[11] René Girard, *Violenţa şi sacrul*, traducere: Mona Antohi, Nemira, Bucureşti, 1995, p. 48.
[12] *Idem.*
[13] *Ibid.*, p. 49.
[14] *Idem.*
[15] Pierre Grimal, *Dicţionar de mitologie greacă şi romană*, traducere: Mihai Popescu, Sacrului I.O., Bucureşti, 2001, p. 225.
[16] Datele istorice verifică aceste circumstanţe: F. Schachermeyer, K.O. Müller, Pierre Lévêque susţin această ipoteză, vezi Pierre Lévêque, *Aventura greacă*, traducere: Constanţa Tănăsescu, Meridiane, Bucureşti, 1987, p. 114.
[17] Johann Joachim Winckelmann, *Istoria artei antice*, traducere: Gh. I. Ciorogaru, Meridiane, Bucureşti, 1985, vol. I, p. 187.
[18] William Fleming, *Art, Music and Ideas*, Halt. Rimbart & Winston, Inc., New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto, Sydney, 1970, p. 51.
[19] J.J. Winckelmann, *op. cit*, p. 189.

[20] Gheorghe Vlăduţescu, *Filosofia în Roma antică*, Albatros, Bucureşti, 1991, p. 161.
[21] Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 240.
[22] Seneca, *Scrieri filosofice alese*, traducere: Paula Bălaşa, Elena Lazăr, N.M. Năstase, Svetlana Sterescu, Minerva, B.P.T., Bucureşti, 1981, p. 11.
[23] *Ibid.*, p. 22.
[24] *Ibid.*, pp. 41-42.
[25] Seneca, *Tragedii*, traducere: Traian Diaconescu, Univers, Bucureşti, 1984, p. 152.
[26] Seneca, *Scrieri filosofice alese*, ed. cit., p. 34.
[27] Seneca, *Tragedii*, ed. cit., p. 153.
[28] Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, vol. I, Editura Tehnică, Bucureşti, 1993, p. 272.
[29] Pierre Grimal, *Seneca*, Univers, Bucureşti, 1992, p. 234.
[30] Grigore Tauşan, *Filosofia lui Plotin*, Agora S.R.L., Iaşi, 1993, p. 218.
[31] O altă posibilă traducere a termenului *valoare* ar fi *vitejie*, traducere care a consultat şi varianta în italiană a fragmentului din *Enneadele*, Cartea IV, capitolul III, 32, în ediţia îngrijită de Giuseppe Faggin, Rusconi, Milano, 1992, p. 613.
[32] Tauşan, Grigore, *op. cit.*, *idem.*
[33] Ernest Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, traducere: Adolf Armbruster, Univers, Bucureşti, 1970, p. 133.
[34] François Rabelais, *Gargantua şi Pantagruel*, traducere: Alexandru Hodoş, E.P.L.U., Bucureşti, 1967, p. 60.
[35] Mihail Bahtin, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi Renaştere*, traducere: S. Recevschi, Univers, Bucureşti, 1974, p. 17.
[36] *Ibid.*, p. 33.
[37] François Rabelais, *op. cit.*, p. 258.
[38] Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, traducere: Irina Bădescu, Angela Martin, Univers, Bucureşti, 1987, p. 12.
[39] În Isabel Rivers, *Clasical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry*, Routledge, London, New York, 1991, p. 29.

Capitolul II

ORESTE - DE LA TRAGEDIA ANTICĂ LA PRELUCRAREA EXISTENȚIALISTĂ

ESCHIL

Protagonistul emblematic pentru trecerea de la „cultura ruşinii" la „cultura vinovăției"[1] pare să fie Oreste în varianta eschiliană. Trilogia tragică a lui Eschil, formată din *Agamemnon, Hoeforele, Eumenidele,* este un moment important în evoluția tragediei, definind două tipuri de erou în acelaşi spectacol şi marcând diferența substanțială dintre ele.

Agamemnon, cel care nu a ezitat să-şi sacrifice fiica în Aulida pentru a favoriza vânturile prielnice corăbiilor ahee, este eroul de la Troia, eroul victorios al Argosului, pentru care evitarea ruşinii este suprema încercare. El este exponentul epocii vechi despre care Dodds afirmă: „Pentru omul homeric, lucrul cel mai de preț nu este să te bucuri de o conştiință liniştită, ci de stima publică (*time*) [...]. Cea mai puternică forță morală cunoscută de omul homeric nu este teama de zei, ci respectul opiniei publice, *aidos* [...]."[2] Deşi Agamemnon se dovedeşte a fi la Eschil mai mult decât un erou al războiului, de vreme ce ezită (din teama de a nu provoca *phthonos* divin) înainte de a păşi pe covorul de purpură pe care i-l întinde Clitemnestra, el păstrează însemnele arhaice ale eroului. Eschil reuşeşte să-l transforme pe Agamemnon într-un erou la frontiera epocilor, care încă deține trăsături primitive, dar care, în acelaşi timp, se face purtătorul unor valori noi, anticipând o altă eră. Într-un alt sens, Agamemnon, „împovărat de zei cu slavă"[3], stă sub semnul lui Erynis, cea care pretinde răzbunarea sângelui vărsat în neamul atrizilor. Casandra profeteşte moartea lui, invocând legea Talionului şi destinul:

> Dar de va trebui să dea acuma socoteală pentru sângele pe care l-au vărsat înaintaşii lui, pierind şi el, după atâtea stingeri, şi-apoi stârnind un şir întreg de alte morți, cine, aflând aceasta, cine dintre muritori se va mai lăuda c-a fost plămădit spre un destin scutit de rele?[4]

Clitemnestra, la rândul ei, se apără în fața corului trimițând tot la crimele atrizilor, identificându-se cu un instrument al lui Dike sau al Moirei: „El [daimonul] ne aprinde-n măruntaie această poftă lacomă de a linge sânge şi până să se-nchidă răul vechi, o altă rană se deschide."[5] Replica acesteia reflectă credința angrenării într-un destin pe care nimeni nu-l poate eluda: chiar şi acela care va încerca ieşirea din traseul destinal, nu va face altceva decât să-l împlinească.

Oreste se desprinde de valorile relative care caracterizau *cultura ruşinii*; el nu mai este permanent raportat la ceilalți, lipsit de valoare în absența celorlalți, singurii care conferau valoare unui eveniment sau act; el este purtătorul unei valori imuabile pe care numai el o poate reprezenta. Împlinirea datoriei de a răzbuna sângele vărsat al tatălui este absolut necesară pentru acela care se consideră descendentul direct al lui Agamemnon. Dilema tragică face ca actul valorizant al răzbunării să fie în acelaşi timp actul abominabil al matricidului, după cum ignorarea datoriei ar fi la fel de reprobabilă ca şi crima. Depăşind lumea sensibilă, decizia tragică îl aşază pe Oreste sub semnul unei „vini esențiale". Reculul metafizic al actului-decizie este imediat: macularea întregului univers, provocarea justiției divine (vezi scena Areopagului în care Atena pledează pentru Oreste), răsturnarea ierarhiei vechi de valori. Tocmai de aceea valoarea pentru care Oreste deliberat alege să fie vinovat este valoarea supremă pentru el. Vinovăția lui este înscrisă destinal[6], planul transcendent interferându-se cu planul obiectual. Coliziunea se produce deopotrivă între aceste două planuri şi la nivelul fiecăruia în parte. Oreste încalcă şi respectă legea talionului, funcționând ca apărător al „solidarității familiei" într-un plan inferior şi ca instrument al Moirei într-un plan superior. Alegând să împlinească o datorie morală (a fiului față de tată), încalcă o alta de acelaşi ordin (a fiului față de mamă). Decizia de diminuare a vinii, prin actul conştient la care contribuie Pilade şi Apollo, conduce la agravarea ei. Eriniile trebuie să-l pedepsească pe ucigaşul purtător de miasmă pentru a restabili ordinea, îl hăituiesc într-un continuu exil pe cel care impurifică prin prezența sa lumea, pentru ca, prin parcurgerea traseului, să se purifice.

Prezența Eriniilor este o garanție a pedepsirii vinovatului şi a ispăşirii vinii. Totuşi, cel declarat vinovat nu este întotdeauna responsabil de fapta vinovată sau vina lui nu trebuie să antreneze neapărat o

altă vină. Oreste deschide seria eroilor care sunt absolviți prin judecată / raționare de vină; Areopagul celor 12 și Atena decid că Oreste trebuie să fie absolvit „de vina sângelui vărsat".

EURIPIDE

În tragedia lui Euripide, Oreste consideră că înfăptuiește un act de justiție și, în consecință, respinge ideea de vinovăție, cu atât mai mult cu cât s-a supus „voinței zeului"[7]. Supranumele *Loxias* (Oblicul) nu se referă numai la aspectul ermetic al mesajului profetic, ci și la nerespectarea dreptății și a bunei rânduieli (*themis*) în momentul emiterii acestuia. Nedreptatea pare a fi originară: Apollo însuși a săvârșit o nedreptate în fața lui Themis, zeița oraculară pe care o izgonește din Delphi. Discuția în jurul dreptății pe care Oreste o invocă trimițând la Apollo este mult mai delicată: dreptatea la care face apel eroul este fundamentată pe o nedreptate, sau, altfel spus, dreptatea lui Oreste este neîndreptățită. Dacă s-ar constata vreo vină, aceea ar fi, de fapt, o nedreptate, pare să atragă atenția replica Electrei: „Dar trebuie lui Phoibos să-i aduc învinuirea de a fi fost nedrept?"[8] Deși matricidul a fost înscris ca inevitabil, sensul pe care-l dă muritorul, dincolo de profeție, este justițiar: „Adevăratul vinovat este Loxias; el m-a împins la cea mai ticăloasă crimă, încurajându-mă doar prin făgăduințe, nu prin fapte."[9] Tragedia coboară strategia justiției divine într-o cazuistică de tip sofist, în urma căreia se ajunge la o rezolvare prin crimă. Demersul salvării Electrei și a lui Oreste impune o nouă crimă, asupra Elenei, declanșatoarea tuturor nenorocirilor și a lanțului nesfârșit de omoruri, împreună cu Tyndareus, vinovat de a fi dat viață unei criminale. Oreste se erijează într-un instrument justițiar, absolvidu-se singur de vina care rămâne exterioară: Apollo, Tyndareus, Clitemnestra, Elena sunt vinovații, iar el comite succesive acte prin care restaurează dreptatea.

ABSENȚA TRAGICULUI

Oreste este singurul protagonist tragic asupra căruia s-a așternut o lungă tăcere pe care nu a întrerupt-o nici măcar neoclasicismul francez, epoca de resurecție a tragicului. Oreste reapare pe scena literară italiană în 1776 în tragedia cu același nume de Vittorio Alfieri.

Absența tragicului între antichitatea latină și neoclasicismul francez s-ar putea justifica prin detensionarea raporturilor dintre uman și divin prin apariția creștinismului. În conferința *Viitorul tragediei*, Albert Camus[10] analizează situația nepropice continuării tragediei care presupunea coliziunea între erou și ordinea superioară lui, fiecare entitate exercitând o presiune insuportabilă asupra celeilalte: „În tragedia ideală, [problema] dimpotrivă, nu este rezolvată. Eroul se revoltă și neagă ordinea care îl oprimă, iar puterea divină, prin opresiune, se afirmă în măsura în care este negată. Cu alte cuvinte, numai revolta poate crea o tragedie. Nici afirmarea ordinii divine. Sunt necesare o revoltă și o ordine, una sprijinindu-se de cealaltă, și fiecare hrănind-o pe cealaltă, cu propria ei forță."[11] Alternativa medievală creștină exclude deopotrivă negarea și revolta; atâta timp cât este de la sine acceptată existența unei unice ordini în care divinul și umanul nu sunt forțe opuse, spectacolul dramatic se transformă în mister, miracol sau moralitate: „Între om și principiul divin nu există așadar tensiune ci, la rigoare, ignoranță și dificultatea omului de a se despuia de carne, de a renunța la pasiuni pentru a îmbrățișa adevărul spiritual."[12] Prin repetarea ritualurilor liturgice se atestă divinitatea lui Isus, ființa dual㠖 om și Dumnezeu – care prin moartea lui a adus mântuirea tuturor acelora care cred în El, în Tată și în Fecioara Maria. Actul de credință nestrămutată în realitatea christică nu poate lăsa loc ambiguității, îndoielii sau catastrofei, ci doar speranței.

Pornind de la textul lui Camus, care fixează două mari epoci tragice: antichitatea, pe de o parte, și neoclasicismul francez și renașterea elisabetană, pe de altă parte, se poate încerca o explicație strict în legătură cu Oreste – erou tragic. Dezinteresul perioadei medievale pentru acesta s-ar justifica dintr-o perspectivă cultural-religioasă prin imposibilitatea reprezentării unui conflict care l-ar fi vizat pe Tatăl. Ținând cont că alegoria este *forma mentis* în Evul Mediu, mitul tragic al lui Oreste ar fi putut fi citit alegoric, ceea ce ar fi însemnat săvârșirea unui sacrilegiu. Relația mamă-fiu (Fecioara Maria-Isus) a dezvoltat un cult al Fecioarei în zona catolică, ajungându-se până la mariolatrie. Familia creștină, spre deosebire de cea păgână, se întemeiază pe legi supraumane, pe sacramente, care dezvăluie tot atâtea *taine* divine ale existenței umane: botezul, căsătoria, euharistia, confesiunea

etc., care reglează relațiile de familie în conformitate cu relațiile familiei divine. În plus, Tatăl este Dumnezeul unic, vârful ierarhiei ființei, așa cum tatăl este vârful ierarhiei familiei, autoritate de necontestat în plan social, după cum se recunoaște în planul credinței. Asupra Tatălui și Mamei se revarsă un sentiment religios pe care numai comploturile politice l-au putut înfrânge. Iconografia Sfintei Familii, a vieții lui Isus, a Apostolilor ocupă în cultura înaltă creația artistică medievală, care reflectă pretutindeni ierarhia familiei sacre în ierarhia familiei profane, prin recurența tuturor ierarhiilor ființei.

Clasicismul francez, străbătut de morala jansenistă, răscolit de ideologia Port-Royal-ului, nu încearcă o abordare a acestui mit, probabil și din cauză că ar fi fost incomod nu numai din punctul de vedere al religiei, ci și al istoriei. Renașterea engleză, prin *Hamlet*, a revalorizat gestica tragică a unui Oreste absolut, incapabil să acționeze singur, fără o Electră alături. Abia studiile de psihanaliză împing la suprafață complexa problematică a relațiilor de familie și, nu întâmplător, în prima jumătate a secolului al XX-lea se scriu cel puțin patru piese care-l au ca protagonist pe Oreste.

SHAKESPEARE

Tragedia lui William Shakespeare nu poate fi pusă în descendența tragediilor antice, a căror intrigă nu o reflectă decât printr-o coincidență de perspectivă asupra relațiilor în familie și a obligațiilor morale pe care aceste relații le presupun. Sursele lui Hamlet conduc, din aproape în aproape, până la *Edda* poetului danez Snaebjörn, din secolul IX, unde Amleth așteaptă clipa răzbunării tatălui ucis de către fratele acestuia.[13] Fiind deja cunoscut specialiștilor că dramaturgul elisabetan avea o cultură clasică, preponderent latină, argumentul că structura personajului Hamlet ar fi putut fi elaborată și prin apelul la o sursă latină, ca de exemplu *Thyestes* de Seneca[14], ar fi de luat în seamă, iar interpretarea lui Hamlet ca un mult mai complicat Oreste, de asemenea. Hamlet trebuie să răzbune, ca și Oreste, nu numai moartea regelui, ci și onoarea acestuia: regina Gertrude s-a recăsătorit cu ucigașul și fratele soțului ei, comițând incestul și pângărirea amintirii acestuia. Episodul îndepărtării din Windsor repetă exilul lui Oreste într-o

variantă grăbită, modernă, plauzibilă pentru epoca lui Shakespeare. Impulsul răzbunării nu vine nici de această dată din interiorul protagonistului; este dat de fantoma tatălui pe care numai Hamlet – dintre membrii familiei – o vede și o aude. În sfârșit, acest Oreste nu acționează direct, ci pare mai degrabă o pârghie a hazardului care face ca fiecare vinovat – și mai ales nevinovat – să-și primească pedeapsa. Polonius moare din cauza neșansei de a se fi aflat după draperie la momentul nepotrivit; Ofelia înnebunește din cauza iubirii pentru Hamlet și se înecă; regina bea din cupa otrăvită, pregătită de rege pentru Hamlet; Hamlet este rănit de moarte de Laerte, Laerte este rănit de vârful otrăvit al săbiei, ca și regele care moare nu atât pentru a plăti prima crimă, cât pe ultima. Mai tragic decât finalul sângeros de tip senecan este sentimentul că, așa cum dintr-o întâmplare s-a ajuns la răzbunare, tot dintr-o întâmplare s-ar fi putut să nu se ajungă la răzbunare. Ezitarea lui Oreste comprimată în clipă se dilată în îndoiala obsesivă și generală a lui Hamlet:

Îndoaie-te că stelele-s văpaie,
Îndoaie-te de soarele ceresc,
De însuși adevărul sfânt te-ndoaie,
Dar nu te îndoi că te iubesc.[15] (Actul II, scena 2)

sau:

A fi sau a nu fi: iată-ntrebarea,
Mai vrednic oare e să rabzi în cuget
A vitregiei praștii și săgeți
Sau fierul să-l ridici asupra mării
De griji – și să le curmi?[16] (Actul III, scena 1)

sau:

[...] Teama lașă
De a gândi urmările prea viu –
Un gând ce-i doar o parte-nțelepciune
Și trei părți lașitate? Nu știu, dar
Trăiesc spre a spune: «Trebuie s-o fac».
[...] De azi-nainte, sângeros
Să-mi fie gândul, sau – fără de folos![17] (Actul IV, scena 4).

Melancolia tipic renascentistă este impregnată temperamental în Hamlet, care îi exersează toate posibilităţile. Conform studiului lui Jean Starobinski, melancolia acestei epoci „apare ca apanaj exclusiv al poetului, al artistului, al marelui prinţ şi mai cu seamă al adevăratului filosof."[18] În ceea ce-l priveşte pe Hamlet, se poate spune că acesta se comportă melancolic în toate ipostazele umane atinse de flagel, iar însemnul lui este permanenta ieşire din real, fie printr-o atitudine dubitativă asupra existenţei care conduce la anularea oricăror repere, fie printr-o respingere a concreteţii joase a acestei lumi. Hamlet devine Oreste numai prin presiunea pe care realul o exercită asupra sa, până când, în momentul tragic, trăieşte cu totul în real, pentru a-l părăsi la fel de melancolic:

Figuranţi şi spectatori
Ai ăstui act, cari, palizi, tremuraţi
De ce-aţi văzut, ah, de-aş avea răgaz –
Căci moartea, când înhaţă,-i crud străjer –
Atâtea ce v-aş povesti... Dar, fie...
Eu mor [...][19]

ALFIERI

Recuperarea propriu-zisă a anticului Oreste aparţine lui Vittorio Alfieri, poet şi dramaturg al Settecento-ului italian, care ataşează răzbunării tatălui semnificaţia unei lupte antitiranice. Sensul profund moral al actului lui Oreste se substituie sensului religios; eroul este un om liber care depăşeşte obstacolele din calea afirmării sale.

Opţiunea pentru tragedia antică în formula epigonică a clasicismului francez are o dublă justificare: descoperirea ruinelor de la Ercolano (1738) şi a celor de la Pompei (1748) susţin interesul livresc al modelelor literaturii clasice printr-o incitantă căutare arheologică a sensurilor ascunse sau a posibilităţilor lor de a exprima alte adevăruri; oglindirea lumii contemporane autorului într-o lume a trecutului, cu valori perene, indestructibile şi incontestabile. Fără a interveni la nivelul construcţiei personajului central şi al intrigii, Alfieri reuşeşte să sugereze contestarea ordinii vechi prin puterea aspiraţiilor eroului solitar şi măreţ în protestul său individual. Tragedia secolului al XVIII-lea, pentru care pasiunile nu mai sunt blamabile, negative, imorale, fiind parte a naturii umane, reorientează conflictul antic asupra exercitării puterii. Alfieri însuşi a promovat idei revoluţionare în opere ocazionale ca: *Panegirico de Plinio a Traiano* (1787), în care solicită regelui abolirea despotismului şi eliberarea poporului; *Parigi sbastigliato*, odă din aceeaşi perioadă, dedicată cuceririi Bastiliei; *L'America libera* (1781) care anunţa era independenţei şi a libertăţii care bântuia deja lumea. Susţinător ideologic al Revoluţiei franceze, scriitorul italian va şarja artistic în tragedii, mai ales, în a oculta sensuri istorice contemporane în mituri anistorice, pentru a conferi idealurilor momentului o justificare metafizică, predestinală. Spre sfârşitul vieţii, Alfieri avea să devină profetul independenţei Italiei, modelul cetăţeanului într-o naţiune liberă, portret înscris în tradiţia culturală de poemul lui Ugo Foscolo, *Sepolcri*.

În *Oreste*, ca şi în celelalte tragedii inspirate de Antichitate: *Polinice*, *Antigona*, *Agamemnon*, *Merope*, *Agide*, eroul îşi găseşte tragic calea spre împlinire, singura posibilitate de a afirma libertatea absolută a individului. Toate aceste figuri ale răzvrătirii reprezintă proiecţiile traseului existenţial al autorului care încalcă principiile morale ale unei societăţi corupte sub pretenţiile unei conduite reglate religios[20], ordinea acceptată public de cei care pretind statutul de onorabilitate, legile unui sistem de valori perimate.

ELIOT

Deşi apare cu numai patru ani înaintea piesei lui Sartre, *Muştele*, şi la opt ani de la reprezentarea celei a lui O'Neill, ambele prelucrând mitul atrizilor, *The Family Reunion* de T.S. Eliot (1939) renunţă la schematismul modelului antic în favoarea absenţei acţiunii. Din structura tragediei antice, Eliot păstrează intervenţia corului pentru care găseşte o soluţie ingenioasă: patru dintre membrii familiei lui Harry Monchensey, aşteptat să se întoarcă acasă pentru a-şi exercita autoritatea de cap al familiei, sunt, pe rând, individualităţi autonome, cu propria istorie, sau coreuţi, care intervin împreună. În articolul teoretic *Poetry and drama* (1951)[21], criticul american consideră că tema, personajele şi lumea acestora aparţin secolului XX, în vreme ce punerea în scenă trimite la ambianţa tragediei antice. Eriniile care apar pe sce-

nă sunt impersonale, în sensul că nu vizează pe cineva anume, ca în cazul *Eumenidelor* lui Eschil, ci figurează umbrele neclare ale trecutului tuturor membrilor familiei, pentru care ambiguitatea gesturilor, imposibilitatea de a tranşa lucrurile, de a rememora cu limpezime anumite episoade ale existenţei întunecate de incertitudini, de a cunoaşte adevărul de dincolo de fapte, adevărul resorturilor interioare, sunt tragice. Nu se poate spune cu siguranţă dacă Lady Monchensey şi-a omorât sau nu soţul, dacă acesta avusese o legătură amoroasă cu cumnata sa, dacă intenţionase să-şi ucidă soţia sau dacă Harry însuşi îşi aruncase de pe vas soţia sau dacă aceasta se sinucisese.

Piesa este o lungă discuţie despre toate faptele care s-au consumat cândva, într-un trecut ce pare atât de îndepărtat, încât asocierea cu mitul atrizilor îl împinge în *illo tempore*: „Indiferent unde, în Argos sau Anglia, funcţionează aceleaşi legi inflexibile şi inalterabile."[22] Acest trecut îl urmăreşte pe Harry ca o Erinie alungându-l din cercul îngust al familiei care şi-a încetat existenţa prin forţa păcatului ce o apasă. Combinaţia mit antic – circumstanţă modernă i se pare sortită eşecului, cu atât mai mult cu cât – judecată retrospectiv de autor – reflectă ruptura la nivelul conştiinţei: este vorba de tragedia mamei sau salvarea fiului[23]. În această nouă conjunctură, întrebarea despre ce este tragic, dacă nu actul în sine, este legitimă. Răspunsul lui Eliot pare să fie asemănător cu cel al lui Samuel Beckett: tragic este nimicul, tragică este conştiinţa faptului că nimic nu se mai poate face, că totul este deja făcut, că este prea târziu pentru a mai acţiona. Blocarea tuturor actelor umane este tragică, iar asumarea acestei stări de fapt presupune o forţă care nu poate fi inspirată decât de credinţa că o clipă de graţie poate salva.

Paradoxal, neocreştinismul proferat de Eliot produce tragedie, semn că parte din valorile religiei s-au pierdut, s-au secularizat. Teoria sa despre contradicţia dintre ideologia oficială a statului şi credinţa societăţii civile îl conduce la concluzia că aparţine unei civilizaţii creştine, care-şi camuflează foarte bine scopurile materialiste.[24] Discutând atitudinea liberală care consideră religia o problemă intimă a individului, Eliot notează faptul că impactul societăţii în ansamblu asupra individului provoacă o decreştinare a acestuia. Efectele decreştinării au făcut posibilă instalarea păgânismului modern care îndepărtează pe om de natură, deci de Dumnezeu, ceea ce în planul trăirilor se resimte ca nefericire. Un astfel de exemplu este Harry care trebuie să evadeze din societatea care-l doreşte integrat, „în conformitate cu" principiile şi uzanţele ei pentru a se mântui la nivel personal. Discontinuitatea individ-familie din piesa lui Eliot reprezintă discontinuitatea societăţii interbelice în ansamblu, care nu-şi mai regăseşte valorile etice, cultura şi religia. Aşa cum istoria clanului nu mai poate fi continuată, marea istorie se dezarticulează în fragmentele evenimenţiale care alcătuiesc istoria unui individ.

SARTRE: LIBERTATEA DIN PUNCT DE VEDERE EXISTENŢIALIST

Prima piesă de teatru semnată de Sartre, *Muştele*, datează din 1943. Această datare este relevantă pentru traseul gândirii filosofului, care, în acelaşi an, lansează una dintre cărţile sale existenţialiste: *Fiinţă şi Neant*. Literatura – prin genurile ei: dramă, roman – şi textul filosofic îşi vor disputa tot timpul întâietatea în ceea ce priveşte elaborarea *situaţiilor* edificatoare pentru manifestarea libertăţii umane. În 1948, un alt text, publicat postum, reia problemele existenţei raportându-le la *adevăr*, iniţiativă în care se recunoaşte influenţa studiului lui Martin Heidegger, *Esenţa adevărului*. În această perioadă, problema libertăţii şi a exprimării ei îl fascinează pe Jean-Paul Sartre, conceptul, discutat filosofic, devenind temă a ciclului de romane *Căile libertăţii* (1945-1949).

În *Fiinţă şi Neant*, Sartre defineşte conceptele de *facticitate* şi *transcendenţă*, care acoperă o realitate dialectică a fiinţei: cele două se află într-o permanentă coordonare, presupunându-se reciproc una în spatele celeilalte. Duplicitatea marcată de această pereche conceptuală se regăseşte, de asemenea, în perechea *fiinţa-pentru-sine* şi *fiinţa-în-sine*. *Fiinţa-în-sine* se defineşte ca principiu al identităţii, „este ceea ce este", într-o deplină independenţă, premisă a apariţiei contrastante a *fiinţei-pentru-sine*. Aceasta din urmă emerge din prima, pe baza principiului diferenţei şi al opoziţiei, fiind „ceea ce nu este". *Fiinţa-pentru-sine* reprezintă aneantizarea *fiinţei-în-sine*, golul din chiar *fiinţa-în-sine*, unde produce „răsturnarea totală". Desprinzându-se din *fiinţa-în-sine*, pentru-sinele nu are autonomie, nu poate avea iniţiativă

în declanşarea neantizării, pentru că şi această anihilare a sinelui presupune existenţa în-sinelui. *Fiinţa-pentru-sine* trimite la – şi presupune întotdeauna – fiinţa-pentru-ceilalţi, iar cele două priviri, aţintite asupra aceluiaşi obiect, devin convergente, fără a se sesiza vreo diferenţă între fiinţă şi aparenţă. Mai mult, „realitatea umană ca fiinţă care este ceea ce nu este [transcendenţă] şi care este ceea ce este [facticitate]"[25] reprezintă punctul central al dezbaterii. Sinceritatea este – pentru Sartre – un comandament care determină fiinţa să se identifice cu fiinţa-în-sine, făcându-l pe om să traverseze intervalul de la un mod la altul al fiinţei.

Caracteristica incontestabilă a fiinţei din perspectiva Celuilalt este libertatea, pe care Celălalt o percepe aşa cum îmi percepe fiinţa din afară, într-un mod inaccesibil propriei mele fiinţe. Libertatea este fundamentul *fiinţei-în-sine*: „De fapt, dacă m-aş putea identifica cu acea libertate care este fundamentul *fiinţei mele-în-sine*, ar trebui să-mi fiu propriul fundament."[26] O altă accepţie a libertăţii este constrângerea la libertate sau, în termenii filosofului, „condamnarea la libertate". Argumentul sartreean este că omul, fiind condamnat la libertate, este responsabil, în măsura în care este o fiinţă conştientă de calitatea sa de autor al evenimentului sau al obiectului. Tot ceea ce experimentează fiinţa i se datorează, se face prin ea, este al fiinţei. Orice eveniment în care fiinţa este implicată singularizează evenimentul în eveniment al respectivei fiinţe. Participând la eveniment, fiinţa *ALEGE*. În plus, orice atitudine adoptată de fiinţă asumă deplina responsabilitate şi transformă evenimentul, oricare ar fi el, într-unul al celui care şi-a asumat responsabilitatea.

Discutând extrem de nuanţat aceste concepte indispensabile definirii fiinţei, atunci când trece la situarea lor în dramă, Sartre pare să proiecteze în conceptele tragediei antice greceşti substanţa existenţialismului. Pentru prima sa piesă preferă să reconsidere mitul atrizilor: în *Muştele*, protagonistul, „din punct de vedere teatral, era deja situat", afirmă Sartre într-un interviu dinaintea premierei[27]. Dramaturgul se dovedeşte a fi mai interesat de contextul situaţional în care intră Oreste, pe care-l asumă şi pe care optează să-l traverseze, decât de caracterele care în teatrul antic intrau în coliziune. Nu eroul în sine este tragic, ci situaţia în care acesta se plasează este tragică, iar protagonistul îşi asumă libertatea de a participa la ea. Sartre pledează pentru teatrul de situaţii într-un articol din 1947[28] în care exerciţiul libertăţii umane este văzut ca singur declanşator de situaţii dramatice. Manifestarea libertăţii sub semnul conştiinţei creează caracterele care se verifică în „situaţiile-limită", între care moartea este una dintre alternative. Astfel caracterul cade într-un plan secund, prevalentă fiind situaţia în care acesta se consumă. „Dar dacă e adevărat că omul este liber într-o situaţie dată şi că el se alege pe sine în şi prin această situaţie, atunci trebuie să arăţi teatrului situaţii simple şi umane şi libertăţi alese acestor situaţii."[29] Pentru Sartre, tragediile lui Eschil, Sofocle şi Corneille „au ca resort principal libertatea umană"[30]. Ignorând sensul transcendent al fatalităţii greceşti (*ananké*), dramaturgul îi dă o nouă accepţie: pentru el fatalitatea antică este reversul libertăţii. Chiar pasiunile cu care se identifică protagoniştii tragediilor antice sunt considerate expresii ale libertăţilor „închise în propria lor capcană". Este vădit faptul că Sartre încearcă să stabilească în tragedia greacă un reper al gândirii sale filosofice, pe de o parte, şi un model al expresiei sale dramatice, pe de altă parte. De aceea, interesul pentru public şi felul în care acesta răspunde la textul pe care-l propune spectacolul dramatic pare să trimită la funcţia cathartică a tragediei antice. În opinia sa, numai spectacolul reuşeşte să realizeze unitatea publicului atât de divers.

Dramă în trei acte, *Muştele*, este ilustrativă în acest sens: Oreste înfăptuieşte matricidul fără a mai avea justificarea antică. De data aceasta, el are libertatea factică de a alege între a-şi omorî sau nu mama, problema vinovăţiei nefiind una esenţială, ca în cazul tragediei eschiliene unde, indiferent ce alege, Oreste rămâne la fel de vinovat. Libertatea lui Oreste, la Sartre, nu este îngrădită de nici un element, divin sau moral: dacă pentru Eschil eroul, care urmează îndemnul lui Apollo şi înfăptuieşte ca o obligaţie morală răzbunarea tatălui, îşi manifestă libertatea numai în planul înalt al conştiinţei, la Sartre acesta este eliberat de orice constrângere de ordin divin (Oreste desfide justiţia divină în numele celei omeneşti[31], anunţă moartea lui Jupiter) sau moral (o dată asumată fapta ca „fapta *mea*", singurul răspunzător este autorul ei, Oreste). În mod paradoxal, îngustarea prin opţiune a câmpului posibilităţilor este o exercitare a propriei lui libertăţi, cea pe

care a ales-o deliberat, cea care conduce irevocabil la gestul irepetabil al individului conştient, angajat pe drumul său.

Oreste suportă o transformare naturală de la netulburatul Fileb, fericitul pentru care nu există remuşcare sau căinţă, patimă sau suferinţă, ci numai raţiune şi scepticism, dorinţa de a se afla angajat într-un traseu pe care să-l admită ca traseu existenţial şi acţiunea care să-l asimileze oamenilor Argosului, fie şi prin crimă. Crima asupra Clitemnestrei pare să fie o gratuitate, de îndată ce Egist, ucigaşul lui Agamemnon şi regele nerecunoscut al Argosului, a fost ucis şi ordinea reinstaurată. Finalitatea gestului (disperat) nu vizează nici un element exterior fiinţei: golul din suflet se umple, plictisul se anihilează prin consecinţele crimei: amintirea şi groaza, mustrările de cuget şi regretul. A se reprezenta pe sine prin propriul gest, de ale cărui efecte nu se teme, a deconspira sărbătoarea morţilor ca un ritual gol, pe care numai teama de cei morţi l-a făcut să dureze 15 ani, a-şi consuma existenţa sub semnul deciziilor proprii fără a lua în calcul destinul, fatalitatea, voinţa divină, fără a se teme de angrenajul în care intră prin exersarea liberului arbitru, sunt manifestările caracteristice pentru acest Oreste existenţialist. Ancorarea în planul existenţei, dincolo de care transcendenţa în sens antic lipseşte, presupune o nouă dimensiune: anulând orice sens metafizic al actelor personajului său, pe care-l construieşte tezist în datele fiinţei, Sartre sugerează că ceea ce constituie contradictoriul fiinţei este neantul – absenţa fiinţei sau non-fiinţa[32]. Cele două entităţi nu se află într-un raport de opoziţie, atâta timp cât „acoperă o cu totul altă realitate decât aceea de a nu fi ceea ce este celălalt“[33]. Încercând să introducă în trama tragediei problematica fiinţei şi a neantului, filosoful transferă asupra protagonistului său negaţia divinităţii:

ORESTE: Eşti regele zeilor, Jupiter, regele pietrelor şi al stelelor, regele valurilor mării. Dar nu eşti regele oamenilor. (Actul III, scena II)

Această negaţie marchează refuzul de a recunoaşte existenţa divinităţii. În termeni sartreeni, pentru a putea emite o astfel de negaţie, este necesar pentru conştiinţă să ia act de prezenţa a ceea ce se neagă şi drept urmare non-fiinţa (obiectul negaţiei) să fie o prezenţă. În acest sens, autorul reprezintă dramatic maniera în care non-fiinţa (neantul) *bântuie* fiinţa[34]. Practic, dialogul Oreste-Jupiter pune în evi-

denţă dialectica fiinţă-neant pentru a valida fiinţa cu deplina ei conştiinţă, afirmându-şi răspicat libertatea:

JUPITER: Nu sunt regele tău, larvă neruşinată! Cine te-a zămislit?

ORESTE: Tu. Dar nu trebuia să mă zămisleşti liber.

J.: Ţi-am dat libertatea ca să mă slujeşti.

O.: Se prea poate, dar ea s-a întors împotriva ta şi n-avem ce face, nici tu, nici eu. [...]

J.: Zău? Ştii că această libertate, al cărei rob spui că eşti, seamănă leit cu o dezvinovăţire?

O.: Nu sunt nici stăpân nici rob, Jupiter. Eu *sunt* libertatea mea! [...] Ascultându-ţi poruncile, tinereţea mea se ridicase pe cale de-a fi părăsită; îmi vedeam tinereţea pentru ultima oară. Dar, pe neaşteptate, s-a năpustit asupra-mi libertatea, m-a covârşit, natura s-a dat îndărăt şi n-am mai avut vârstă; şi m-am simţit singur în sânul lumii tale mici şi blajine, asemenea cuiva care şi-a pierdut umbra; şi în cer nu mai era nimic, nici Binele, nici Răul, nimeni care să dea porunci.

J.: [...] Libertatea ta nu-i decât o râie care te mănâncă, nu-i decât un surghiun.

O.: Adevăr grăieşti: un surghiun. [...] Străin mie însumi, ştiu. În afara firii, împotriva firii, de neiertat, fără alt sprijin decât în mine. Dar nu mă voi întoarce sub legea ta: sunt osândit să nu am altă lege decât a mea. Nu mă voi întoarce la natura ta: în ea sunt croite mii de drumuri care duc la tine, dar eu nu pot să merg decât pe drumul meu. Pentru că sunt om, Jupiter, şi fiecare om trebuie să-şi născocească drumul. Natura nu-l poate suferi pe om, iar tu, tu, suveran al zeilor, nici tu nu poţi să-i suferi pe oameni.

J.: Nu spui minciuni. Când seamănă cu tine, îi urăsc.

O.: Bagă de seamă: ţi-ai mărturisit slăbiciunea. Eu nu te urăsc. Ce este din tine în mine? Vom aluneca unul pe lângă celălalt, fără să ne atingem, ca două corăbii. Tu eşti zeu, iar eu sunt liber. Suntem aidoma de singuri şi neliniştea noastră este aidoma.[35]

Schimbul de replici dintre Oreste şi Jupiter vizează momentul dramatic al neantizării fiinţei, în care fiinţa revendică întâietatea în ordinea apariţiilor, pentru ca ulterior să poată constata, ca „posterioritate logică“[36], neantul. Numai fiinţa se poate neantiza, pentru că ea singură este, în vreme ce neantul nu este. Această operaţie este specifică numai fiinţei-pentru-sine. Negându-l pe Jupiter, Oreste se neantizează, deşi acceptă statutul de creaţie al acestuia. Sartre pare să distingă în acest context între fiinţa care se naşte liberă din propria conştiinţă şi fiinţa vegetală, creată de divinitate. Noua fiinţă a lui Oreste este capabilă să se neantizeze, să perceapă ceea ce a fost, ceea ce este şi ceea ce „este fost“. Jupiter, ca rege al muştelor, ca stăpân al Eriniilor, devine,

prin afirmarea libertății absolute a lui Oreste, un *actual fost*, care va ține, din acest moment, de domeniul trecutului ireversibil. Oreste este tragic din punct de vedere existențialist pentru că prin alegerea sa conștientă a determinat venirea în lume a Neantului și în plus l-a asumat ca Neant al său.

Mecanismul prin care Oreste ajunge la acest punct nodal este relația cu sora sa. Electra este aceea care îi dezvăluie starea de fapt a cetății Argos, în care toți locuitorii se căiesc pentru a fi lăsat să se înfăptuiască uciderea lui Agamemnon cu 15 ani în urmă. Doliul, remușcarea, suferința sunt instaurate ca instrumente ale unei dictaturi prin resorturile interioare ale indivizilor cărora le este mai comodă această existență prin decizia altuia, fie el rege, fie el zeu. Cele două instanțe superioare, aparent deținătoarele adevărului, regele și zeul, se servesc de cultul morților pentru a menține o unitate de opinii (de fapt, prin absența oricărei opinii). Adevărul ocultat de acestea este libertatea, la care ar putea avea acces oamenii, dacă s-ar desprinde de vechea ordine, patronată de zei. În proiectul său de a descoperi cetățenilor Argosului libertatea, Oreste trebuie să dea măsura libertății sale, care înseamnă nu numai a înfăptui dubla crimă, ci și experimentarea hăituirii de către Erinii, alegorie a angoasei. Eriniile nu mai sunt instrumente ale Moirei care cer sângele ucigașului pentru a se împlini actul de justiție divină care se suprapune aceluia al sorții; ele dau glas spaimei de a înfăptui și chinurilor de după înfăptuire, blocând libertatea de a acționa. Electra este închisă în lumea veche, în care Eriniile sunt atotstăpânitoare prin teama pe care o cultivă:

PRIMA ERINIE: Vezi! Vezi, păpușico, nu-i așa că noi te înspăimântăm mai puțin decât el? Electra, ai nevoie de noi, tu ești copilul nostru. Ai nevoie de ghearele noastre ca să-ți scormonească prin carne, ai nevoie de colții noștri ca să-ți muște pieptul, ai nevoie de dragostea noastră canibală ca să te îndepărteze de ura pe care ți-o porți, ai nevoie de chinuri trupești ca să-ți uiți chinurile sufletești. Vino! Vino! N-ai decât două trepte de coborât, te vom întâmpina cu brațele deschise, sărutările noastre vor sfâșia carnea ta gingașă și va veni uitarea, uitarea în marele foc purificator al durerii. (Actul III, scena I)[37]

În volumul *Adevăr și existență*, Sartre reia tema obsesivă a libertății, discutând-o în relație cu cunoașterea, în general, și cu posibilitatea de a cunoaște adevărul, în special. Astfel, el afirmă că: „Nu

poate exista cunoaștere, decât în măsura în care există libertate."[38] Este vorba, însă, de o libertate care se manifestă în timp, nu de un concept atemporal, iar exercitarea libertății conduce în mod necesar la adevăr: „nu există libertate fără adevăr."[39] Având în vedere reluarea problematizărilor succesive asupra libertății, care se impune ca un concept-cheie pentru teoria lui Jean-Paul Sartre, finalul tragediei *Muștele* anticipă asertiunile din 1948: împărtășind Electrei adevărul despre moartea lui Egist și a Clitemnestrei, Oreste îi *dezvăluie* și *creează* pentru ea lumea a ceea ce este, deși îi era deja dat(ă) acesteia, dar ignorat(ă). A face cunoscut Electrei adevărul ar presupune două momente distincte, dar simultane: dezvăluirea (aducerea la nivelul conștientizării celuilalt a ceea ce există, fără ca acesta să fi luat act de existența respectivului adevăr: suferința spirituală, neliniștea) și, concomitent cu dezvăluirea, asimilarea a ceea ce s-a dezvăluit (acceptarea de *a recrea* ceea ce este). Electra este incapabilă de a accepta adevărul revelat de Oreste și preferă să refuze *darul* acestuia. În vreme ce Oreste se dovedește a fi inițiatorul unei noi lumi, în care orice risc trebuie luat în căutarea adevărului și orice durere trebuie acceptată dacă e consecința aflării adevărului, Electra aparține lumii vechi, care nu are nevoie de adevăr, care-l ocolește și care doar asistă la demersul celuilalt de a-l atinge. Cele două lumi se raportează diferit la cunoașterea adevărului, pe de o parte, și la libertatea de a exersa cunoașterea adevărului, pe de altă parte. Prima este o lume pasivă și obedientă pentru care adevărul este dat o dată pentru totdeauna; a doua este activă și revoltată. Pentru aceasta, aflarea adevărului verifică exprimarea libertății de a se lansa pe un traseu unic în care se revelează acel adevăr al celui care-l caută. Această ultimă lume este cea în care Sartre descoperă OMUL.

Aspectul tezist al operelor sale este de necontestat: aceeași idee a libertății este urmărită în *Căile libertății*, o tetralogie romanescă: *Vârsta înțelepciunii*, *Amânarea*, *Cu moartea în suflet*, *O prietenie ciudată*. În primul volum, Mathieu Delarue, profesor de filosofie la Colegiul Buffon, face eforturi pentru a-și păstra libertatea, ocolind orice decizie care l-ar fi angrenat pe un drum anume, a cărui traiectorie s-ar fi dovedit, o dată cu decizia, implacabilă. Două personaje sunt emblematice pentru două moduri diferite de a fi liber: Mathieu, care lasă deschi-

se toate *căile libertății* evitând deciziile majore – despre el se spune că este liber pentru că nu ține la nimic[40] – și Brunet, comunistul angajat ideologic și angajat existențial, care-și cunoaște destinul pentru că a optat pentru a fi soldat în linia Maginot și a optat pentru a muri acolo. Îngustând prin decizie câmpul libertății individuale, Brunet dă sens existenței sale, sens pe care nu-l poate pierde, care nu i se poate lua, este ceva ce numai el deține: „Se angajase, renunțase la libertatea lui, nu mai era decât un soldat. Și totul îi fusese restituit, chiar libertatea... «E mai liber decât mine: este de acord cu el însuși și în acord cu partidul.»"[41]

Între evenimentele din spații diferite, care se suprapun în timp pentru a da măsura complexității istoriei, pluriperspectivismul vocilor care reconstituie lumea, situațiile-limită experimentate, personajele lui Sartre sunt conduse pe *calea* în care-și pot afla libertatea absolută: moartea.

Note:

[1] E.R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, traducere: Catrinel Pleșu, Meridiane, București, 1983.
[2] *Ibid.*, p. 37.
[3] *Ibid.*, p. 76.
[4] *Idem.*
[5] *Ibid.*, p. 83.
[6] Corul, Casandra, trimit la acest destin.
[7] Euripide, *Oreste*, traducere: Alexandru Miran, Univers, București, 1996, p. 248.
[8] *Idem.*
[9] *Ibid.*, p. 259.
[10] Susținută la Atena în 1957, în Albert Camus, *Eseuri*, traducere: Modest Morariu, Univers, București, 1976.
[11] *Ibid.*, pp. 240-241.
[12] *Idem.*
[13] Despre aceste informații vezi *Comentarii* în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. V, *Hamlet*, traducere: Leon Levițchi, Dan Duțescu, Univers, București, 1986, pp. 434-471.
[14] Russ McDonald, *The Bedford Companion to Shakespeare. An Introduction with Documents*, Bedford Books, Boston, 1996, p. 104.
[15] Shakespeare, *op. cit.*, p. 358.
[16] *Ibid.*, p. 371.
[17] *Ibid.*, pp. 399 – 400.
[18] Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere: Angela Martin, Meridiane, București, 1993, p. 53.
[19] Shakespeare, *op. cit.*, p. 431.
[20] Povestea de dragoste cu Luisa Stolberg-Gedern, soția lui Carol Edward Stuart, este o altă luptă pentru recunoașterea oficială a libertății individuale.
[21] În T. S. Eliot, *Selected Prose*, Frank Kermode (ed.), Faber and Faber, London, Boston, 1975, pp. 132-147.
[22] „Whether in Argos or in England, there are certain inflexible and unalterable laws." in T.S. Eliot, *The Family Reunion*, *apud.* Käte Hamburger, trans: Helen Sebba, *From Sophocles to Sartre*, Frederick Ungar Publishing Co., New Zork, 1962, p. 44 (tr. n.).
[23] „A more serious evidence is that we are left in a divided frame of mind, not knowing whether to consider the play the tragedy of the mother or the salvation of the sun." in Eliot, *op. cit.*, p. 143 (tr. n.).
[24] *The Idea of Christian Society*, in T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 286.
[25] Robert C. Solomon (ed.), *Existentialism*, The Modern Library, New York, 1974, p. 211 (tr. n.).
[26] *Ibid.*, p. 226.
[27] Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris, 1992, p. 269 (tr. n.).
[28] J.-P. Sartre, *Pour un théâtre de situations*, in *La rue*, 12 noiembrie 1947, *apud. op. cit.*, pp. 19-21.

[29] „Mais s'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choissent dans ces situations." *Ibid.*, p. 20.
[30] *Ibid.*, p. 19.
[31] „Oreste: *Ce-mi pasă mie de Jupiter? Dreptatea e o treabă care-i priveşte pe oameni, şi n-am nevoie de un zeu ca să-mi dea lecţii în privinţa asta.*", în J.-P. Sartre, *Teatru*, traducere: Nicolae Minei, Amy Florea, Univers, Bucureşti, 1969, p. 72.
[32] Vasile Macoviciuc, *Iniţiere în filosofia contemporană*, Universal Dalsi, Bucureşti, 1999, p. 227.
[33] *Idem.*
[34] J.-P. Sartre, *Fiinţă şi Neant*, Gallimard, Paris, 1943, pp. 56-60, *apud.* Macoviciuc, op. cit.
[35] J.-P. Sartre, *Teatru*, p. 87-89.
[36] V. Macoviciuc, op. cit., p. 228.
[37] J.-P. Sartre, *Teatru*, pp. 81-82.
[38] J.-P. Sartre, *Adevăr şi existenţă*, traducere: Giuliano Sfichi, Polirom, Iaşi, 2000, pp. 49-51.
[39] *Ibid.*, p. 51.
[40] J.-P. Sartre, *Căile libertăţii*, traducere: Sanda Oprescu, RAO, Bucureşti, 1999, p. 37.
[41] *Ibid.*, p. 145.

Capitolul III

ELECTRA – DOLIU ŞI RĂZBUNARE

De la tragedia lui Eschil până la tragediile lui Eugene O'Neill, Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, figura Electrei s-a modificat, marcând schimbările de mentalitate ale unui spaţiu cultural şi ale unei epoci. Constanta Electrei, însă, în toate tragediile care o au ca protagonistă sau în care figura ei apare episodic, este iniţiativa în comiterea matricidului de către Oreste. Astfel, Oreste pare a fi mai degrabă un instrument al Electrei decât al zeilor.

Electra reprezintă doliul permanent întreţinut de amintirea tatălui ucis, ideea de răzbunare absolut necesară, indiferent de justificarea dramatică a evenimentului: vina care trebuie pedepsită (Eschil), ura şi durerea (Sofocle), îndemnul la execuţie în numele unei justiţii proprii (Euripide), loialitatea (Hofmannstahl), complexul freudian al Electrei (O'Neill), înverşunarea (Giraudoux), căinţa, remuşcarea ca expresii ale unei fiinţe lipsite de libertate (Sartre).

ESCHIL

Indisolubil legată de moartea lui Agamemnon, Electra întreţine o permanentă amintire a acestuia. Ea este întotdeauna cea care poartă libaţii la mormânt, este imaginea vie a lui Agamemnon pentru Clitemnestra, funcţionează ca un soi de *kouros*: asigură gloria celui mort, îl rememorează ca pe un *agathos aner*, „bărbat exemplar"[1]. *Kouros* este piatra care indica locul mormântului, substituindu-se oarecum celui care se află sub pământ: materialitatea şi masivitatea ei, originar neprelucrată, exprimă corporalitatea, puterea celui care a fost. În secolul al VI-lea î. Ch., această piatră capătă forma unei corporalităţi care trebuie să fixeze frumuseţea şi vârsta morţii în eternitate. Noua imagine suplineşte vechea ipostază într-o mişcare emblematică pentru defunct pentru a marca un element de continuitate între viaţa de aici şi cea de dincolo. Gesturile se repetă, numai că în locul celui dispărut stă o stelă sau o inscripţie care trimite deopotrivă la planul di-

vin şi la cel uman: „Prin intermediul figurii umane, statuia arhaică traduce acest ansamblu de «valori» care, în plenitudinea lor, nu aparţin decât divinităţii."[2] Electra este, pentru Clitemnestra şi Egist, *kouros*-ul lui Agamemnon chiar în palatul regal: ea menţine ideea de justiţie divină şi de iminentă reaşezare morală prin prezenţa ei provocatoare de spaimă, asemeni aceleia a lui Agamemnon. Un alt argument care susţine această interpretare este chiar lipsa ei de acţiune propriu-zisă: Electra este incapabilă să acţioneze singură, are nevoie de Oreste pentru a-şi îndeplini răzbunarea; ea pare să fie la fel de ineficientă ca şi un *kouros*: este imobilă, inflexibilă, angajată o dată pentru totdeauna în traseul ei. Doliul pe care-l poartă trimite explicit la celălalt, pe care-l reprezintă ritualic prin propria mişcare.

În toate tragediile antice, Electra este un *memento* al răzbunării lui Agamemnon, al împlinirii destinului pentru Clitemnestra şi Egist, dar şi pentru Oreste.

SOFOCLE

Primul autor grec care face din Electra o protagonistă tragică este Sofocle. Ca şi în cealaltă tragedie al cărei titlu este dat de numele eroinei, *Antigona*, Electra se realizează ca personaj printr-o triplă punere în relaţie:

1. Electra – Crisotemis, sora a cărei prezenţă semnifică măsură, raţiune, capacitate de a rezista într-o lume ostilă;
2. Electra – Clitemnestra, expresie a *pathe*-lor;
3. Electra – Oreste, fratele pe care-l instigă la comiterea matricidului.

În ceea ce priveşte raporturile stabilite de Antigona cu restul personajelor, lucrurile sunt comparabile:

1. Antigona – Ismena, sora obedientă în faţa legilor cetăţii;
2. Antigona – Polinice, fratele faţă de care trebuie să-şi îndeplinească datoria morală;
3. Antigona – Creon, expresia absolutizării puterii în plan uman.

O altă distincţie între cele două piese este percepută în alcătuirea corului, care, în Electra, multiplică vocea acesteia prin fiecare intervenţie, fiind format din femei care împărtăşesc acelaşi punct de

vedere cu ea. În Antigona, corul cetăţenilor Tebei, cor masculin, multiplică perspectiva lui Creon, în contradicţie cu cea a Antigonei.

Electra se opune amândurora: Clitemnestrei şi lui Crisotemis, deopotrivă. Având în vedere unul din sensurile termenului grecesc de *pathe*[3], „impulsuri excesive", „mişcări iraţionale ale sufletului", cum ar fi: durerea, frica, pofta, plăcerea, este vădit faptul că Electra este o Clitemnestră pe jumătate ancorată în materialitate prin dorinţa de a-şi suprima mama. În mod paradoxal, ea este mai apropiată de Clitemnestra decât de Crisotemis, care este caracterizată de starea de *apatheia*, „facultate necorporală şi nemuritoare"[4], care nu înseamnă insensibilitate, ci desprindere de afecte. Dincolo de orice tulburare, purificată de propriile-i afecte, Crisotemis reprezintă polul opus al Clitemnestrei, în vreme ce Electra se află la mijloc. Ea speră să atingă, după pedepsirea Clitemnestrei, starea de *aphateia*, după ce a consumat-o pe cea de *pathe*. Emblematice pentru ea sunt două sentimente asupra cărora Sofocle insistă: jalea şi durerea. Jalea, combinată cu lamentaţiile şi doliul eroinei, o singularizează în a reprezenta exemplar una din cele patru situaţii limită numite de Karl Jaspers: lupta, greşeala (situaţii active), moartea şi durerea (situaţii pasive)[5]. Sub semnul durerii covârşitoare, Electra nu intră într-o *coliziune* tragică, iar suferinţa ei nu este consecinţa propriului său act – în conformitate cu termenii hegelieni –, ci a crimei săvârşite de Clitemnestra şi Egist.[6]

În cartea sa *Tragedy and Philosophy*, Walter Kaufmann îl numeşte pe Sofocle „poetul eroicei disperări"[7], analizând patru dintre tragediile lipsite de conflict tragic: *Aiax*, *Trahinienele*, *Antigona* şi *Electra*. În *Electra*, însă, disperarea prilejuită de aflarea morţii lui Oreste ajunge la paroxism, amplificată de mesajele contradictorii în legătură cu acesta: presupoziţia lui Crisotemis cum că Oreste ar fi în cetate, pe de o parte, şi anunţarea aducerii urnei cu cenuşa lui Oreste, pe de altă parte. Durerea şi disperarea nu au sfârşit decât în moarte:

> ELECTRA: ... *În viaţă când erai, pe amândoi*
> *O soartă – una – ne-a legat şi vreau, mi-e drag,*
> *Ca să ne lege şi-n mormânt. Că morţii doar,*
> *Doar ei – eu văd – de suferinţe sunt cruţaţi.*[8]

Numai eroismul în forma sa justiţiară poate triumfa asupra suferinţei; Electra încearcă s-o determine pe sora ei (ca şi Antigona) să

o ajute în răzbunarea pe care ar trebui s-o înfăptuiască. Suferința inițială se transformă în dorință de a acționa, parcurgând evoluția psihologică de la o situație pasivă la una activă: lupta. Chiar dacă nu ucide, Electra pune în evidență individualitatea conștientă-de-sine, așa cum s-a constituit desprinzându-se dintr-o *substanță etică universală*[9]. Prin masca Electrei glăsuiesc zeitățile invocate de ea:

ELECTRA: *[...] Lăcaș al*
Lui Hades și-al tău, Persefona! Tu, Hermes,
Și tu, a blestematelor Zee,
Voi, Furii, slăvite zeițe, voi care-i vegheați pe acei ce-s mișelnic
Uciși sau pe cei cu neveste căzute-n
Greșeală, veniți și-mi dați sprijin
Să pot răzbuna moartea tatii.[10]

Scopul declarat este de esență etică, și acesta rezonează în ambele planuri: divin și uman; în plan divin se identifică cu „una din puterile substanței" care se reflectă în plan uman în „determinația caracterului"[11]. Astfel, *determinația caracterului* împinge protagonista să acționeze în conformitate cu acea putere a substanței din care a descins. Cele două aspecte ale conștiinței – consideră Hegel – sunt diferit reprezentate în spectacolul de tragedie: una împrumută antropomorfismul zeului pentru a se revela, cealaltă ia forma Furiilor (Eriniilor) pentru a se ascunde. Echilibrul între cele două este asigurat de Zeus, care, la rândul lui, reprezintă „necesitatea raportului celor două una față de cealaltă"[12]. Zeus, ca putere absolută, este capabil să se dezvăluie în „figuri ale particularului", în care este ascuns *universalul*. Prin destinul lor, Electrei și lui Oreste le-au fost date conștiințe-de-sine care i-au individualizat, desprinse din Esența care, de data aceasta, n-a mai acționat inconsecvent, pentru că individualitățile acestea nu s-au dovedit a fi inesențiale. Un argument în acest sens poate fi și faptul că individualitățile participante desfac discursul divin într-o serie de discursuri ale unor aparente conștiințe-de-sine, care, toate, reflectă aceeași unitate (Zeus, *putere supremă, Esență*, cunoaștere, universal) și aceeași contradicție (*diviziunea substanței, amestecul negândit al individualității și al Esenței, individualitatea ca individualitate esențială, determinarea ca un caracter absolut*)[13].

Electra rămâne *în adormire* până la redescoperirea tragediei lui Oreste, când continuă să apară episodic; ca eroină tragică reapare în secolul al XVIII-lea, dar de la piesele acestui secol[14] până la tragedia lui Hofmannstahl, Electra a fost abandonată de dramaturgi. Reconsiderarea acestei figuri tragice ar trebui discutată în măsura în care cultura modernă, prin explorarea subiectivității umane, descoperă un nou discurs, acela al femeii responsabile civic (Antigona, Andromaca, Ifigenia, eroinele biblice), dublat de discursul femeii copleșite de pathosul erotic (Fedra, Medeea, Elena, Lilith, Esther). În prima jumătate a secolului al XX-lea, protagonistele tragice ocupă cele două extreme: *angel woman* sau *fallen woman*, conotând fie raționalul în absența iubirii, fie iraționalul prin expresia exclusivă a iubirii. Femeia este percepută într-o mișcare sentimentală între extreme: atunci când iubește este imprevizibilă, implacabilă, o forță dezlănțuită a păcatului; numai atunci când este departe de iubire este capabilă să aibă atitudine civică, să se implice în viața comunității, chiar dacă gestul său are efect numai în cadrul familiei. O constatare care urmează analizării raportului iubire-seducție este formulată de Zygmunt Bauman în capitolul *Boli și remedii și mai multe boli ale iubirii* din volumul *Etica postmodernă*: „Datoria înlocuiește dragostea, tot la fel cum rutina familiară și comodă înlocuiește efortul frenetic și aventura. Iubirea este o luptă obositoare, datoria nu presupune efort – atunci când este practicată cu consecvență, se transformă în obicei. [...] Într-adevăr, datoria reprezintă moartea iubirii..."[15] Între aceste extreme – singurele validate ca tragice – Electra nu și-a putut afla recunoașterea decât prin atașarea ulterioară a unor consecințe tragice, străine inițial atât de doliul său absolut, cât și de manipularea sa justițiară: ea nu iubește cu pasiune oarbă, și nici nu săvârșește vreun act cu semnificații civice; sensul civic al așteptării și al manipulării sale este implicit și nu atrage consecințe în ceea ce o privește. Ea este o eroină latentă pe care posibilitatea actului, și nu actul propriu-zis, o reprezintă. Situându-se în acest interval dintre două acțiuni: una încheiată (moartea lui Agamemnon), alta în curs de declanșare (răzbunarea morții lui Agamemnon), Electra modernă s-a emancipat, din ipostaza de cunoscătoare pasivă a stării de fapt, împărtășită cu întreaga lume, devenind un subiect care se plasează diferit, în funcție de răspunsul pe care-l primește de la

ceilalți (lumea exterioară ei), cu care perlocuționează permanent. Oglindirea fațetelor subiectivității Electrei, în schimbările de poziție ale celorlalți și în propriile ei schimbări de poziție, o apropie de realitatea empirică, în măsura în care discursul ei echivalează cu un act și sfârșește prin a provoca un act. Ceea ce valorizează autorii moderni este tocmai interacțiunea permanentă a Electrei cu ceilalți, ca pluralitate de subiectivități, interacțiune printre care ține să (se) comunice pentru a se face cunoscută, deci înțeleasă.[16] *Paradigma înțelegerii* este – pentru Habermas – fundamentul modernității: în acest sens, nici un alt mit nu provoacă discuții în care să se negocieze mai mult un punct de vedere asupra unei stări de fapt din lume ca mitul răzbunării susținute de Electra. Electra autodestructivă a lui Hofmannstahl, Lavinia psihanalizabilă a lui O'Neill, Electra veșnic vinovată a lui Sartre, sau Electra închisă în propriul ei argument la Giraudoux, își confruntă perspectivele cu Oreste-Orin, Clitemnestra-Christine, Egist-Brant, asupra unuia și aceluiași eveniment din trecut, moartea lui Agamemnon-Ezra Mannon. Electra este întotdeauna cea care interacționează cu ceilalți prin discurs, având ca scop depășirea discursului prin act: la Hofmannstahl devine o furie maladivă contaminatoare, la O'Neill se transformă acționând involuntar asupra sa, la Sartre rămâne în afara actului, amputându-și libertatea, valorizatoarea existenței umane.

Pe de altă parte, modernitatea se bazează pe un element rațional, pe care Max Weber îl recunoaște pretutindeni în civilizația occidentală: în arte, economie, morală, politică sau științe.[17] Pentru el raționalismul este numitorul comun al tuturor activităților teoretice și practice, și îl remarcă, în diferite grade, chiar în fenomenul religios: cu cât religia este mai departe de practicile ritualice și magice, cu atât se dovedește a fi sistematizat raportul lui Dumnezeu cu lumea și deci a fi atins un grad mai înalt de raționalitate. Ca termen complementar, Weber lansează sintagma „dezvrăjirea lumii" sau, în altă variantă de traducere, „desfermecarea lumii"[18]. Problematizând natura relațiilor dintre religie și noua societate, Weber sesizează între cele două o ruptură, care devine premisa modernității. „Lumea modernă s-ar naște din ruperea vrăjii în care magia, apoi religia, îi țineau închiși pe oameni. Desfermecarea lumii n-ar fi altceva decât procesul care dă lucrurilor și

evenimentelor statutul de fapte nude, lipsite de orice semnificație, adică le reduce la ceea ce sunt, o dată ruptă orice legătură cu transcendența."[19] Absența unei semnificații care să presupună un plan superior celui mundan, conduce la concluzia că „procesele acestei lumi se «des-farmecă»"[20] datorită unui acut intelectualism. Activitatea magică de acordare a unui sens lumii este substituită cu o cunoaștere empirică rațională, care propune o „concepție de viață orientată în mod exclusiv intramundan"[21]. Separarea lumii de sfera transcendenței distruge unitatea tuturor domeniilor de activitate umană sub semnul unei finalități religioase: științele empirice se dezvoltă, experimentele se înmulțesc, artele se autonomizează, pe scurt, cultura devine profană. Atinsă de raționalitatea autorului modern, Electra este sancționată psihanalitic, existențialist sau retoric. Chiar împlinindu-și datoria de fiică, este privită dintr-un unghi raționalist care nu acceptă mobiluri transcendente sau metafizice. Tragedia se consumă în *această* lume, în *acest* timp a cărui omogenitate s-a spart, dar care are un corespondent în sferă umană: dispersarea conglomeratului numit *umanitate* prin afirmarea principiului subiectivității.

Lucrările dramatice: *Mourning Becomes Electra* (*Din jale s-a-ntrupat Electra*, în traducerea lui Petru Comarnescu) de Eugene O'Neill și *Electra* de Jean Giraudoux, sunt expresii ale culturii și ale societății americane, respectiv franceze, din perioada interbelică, marcate puternic de însemnele modernității, fiecare însă pe altă coordonată, justificată cultural de diferențele dintre cele două spații care-și dezvoltă propriile formule moderniste. Prima, în tonalitate gravă, este contaminată de morala protestantă, a doua, în stilul ușor, ironic, reflectă subtilitatea unei retorici care devine ea însăși scop, aruncând în derizoriu orice problemă morală. Distingând între modernism și modernitate, trebuie spus că termenul de modernism, conform dicționarelor de specialitate, acoperă mișcarea artistică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea, care se remarcă prin momente culminante diferite în spații culturale diferite. Astfel, modernismul american ocupă perioada interbelică cu o extensie puțin înainte de primul război, în vreme ce modernismul francez se întinde de la 1890 până la 1940. Având în vedere faptul că și modernismul german începe în anii '90 ai secolului al XIX-lea și se sfârșește înaintea celui fran-

cez, în anii '20 ai secolului XX, se poate spune că interesul pentru figura tragică a Electrei este central în modernism: Hofmannstahl – *Electra* (1903); O'Neill – *Din jale s-a-ntrupat Electra* (1929/31), Giraudoux – *Electra* (1937); Sartre – *Muştele* (1943). Dincolo de justificarea contextului istoric, care se raporta la o conflagraţie mondială trecută şi anticipa una în perspectivă, Electra devenind efigia unei societăţi care se resimte în plan uman şi moral de pe urma pierderilor suferite, ea deţine ca premisă încătuşarea forţelor iraţionale la scară macrosocială, dar descătuşarea lor la nivelul subiectivităţii umane.

EUGENE O'NEILL

Plasând piesa în contextul istoric de la sfârşitul războiului de secesiune, dramaturgul alege o perioadă istorică ale cărei date reconsideră ierarhia generală şi individuală de valori. Ezra Mannon vine din război modificat afectiv, capabil să se exprime pe sine în faţa celorlalţi, pentru care avusese o mască rigidă, dar conformă cu severa morală protestantă. Dezvăluirea propriului sine, perfect ocultat în prealabil, este însă zadarnică, atâta timp cât a fost pe deplin omologat figurii pe care o asumase ca fiind aşteptarea celorlalţi de la el. Christine se valorizează dintr-un punct de vedere strict subiectiv, angajându-se într-o competiţie erotică cu propria fiică, Lavinia. Complexul Electra, descris de Jung în volumul *Încercare de expunere a teoriei psihanalitice* din 1913, pentru a acoperi situaţia similară complexului lui Oedip în variantă feminină, sondează partea ascunsă a mecanismelor psihologice care determină iubirea fiicei pentru tată şi ura pentru mamă, considerată rivală. Piesa lui O'Neill nu este străină de cercetările celor doi psihanalişti, Jung şi Freud, şi de discuţia asupra acestei probleme: Freud respinge necesitatea descrierii complexului Electra, afirmând „analogia între poziţia fetei şi cea a băiatului faţă de părinţi"[22], deci redundanţa faţă de complexul Oedip.

Trama trilogiei care cuprinde piesele: *Întoarcerea din război*, *Prigoniţii*, *Stafiile*, alterează mitul atrizilor, la care face trimitere explicită numai titlul: *Din jale s-a-ntrupat Electra*, actualizând-o prin natura relaţiilor instaurate între personaje la nivelul inconştientului, care le determină toate actele: Vinnie începe să-şi urască mama din

momentul în care descoperă iubirea reciprocă dintre aceasta şi căpitanul Brant, justifică uciderea lui Brant prin dreptatea pe care trebuie s-o înfăptuiască împreună cu Orin (Oreste) pentru moartea tatălui lor. Complexul lui Oedip este deliberat introdus în a doua piesă pentru a susţine psihologic deopotrivă revolta faţă de tatăl autoritar (dar şi faţă de cel care i-a luat locul şi care îi seamănă fizic atât de mult) şi iubirea lui Orin faţă de mamă:

(După ce a terminat, rămâne încă aplecat asupra cadavrului [Adam Brant]. Priveşte chipul lui Brant. Orin are în ochi o stranie fascinaţie).

LAVINIA: (*neliniştită*): Orin!

ORIN: Cum seamănă cu tata!

LAVINIA: Nu-i adevărat! Hai să plecăm!

ORIN (*vorbind ca pentru el însuşi*): Parc' aş visa din nou. Nu-i prima dată că-l ucid – l-am ucis de zeci de ori până acum.

LAVINIA: Orin!

ORIN: Ţi-am spus că toate chipurile oamenilor pe care i-am ucis luau trăsăturile tatei şi, în cele din urmă, aveau înfăţişarea mea?[23]

În ceea ce priveşte complexul Electra, aceasta devine evident în ultima piesă, unde transformarea Laviniei sub semnul feminităţii îi aminteşte lui Orin de mama lor, acuzând-o de uciderea lui Brant din gelozie, şi nu din răzbunare pentru tatăl lor:

ORIN: L-ai dorit pe Wilkins, cum l-ai dorit pe Brant.

LAVINIA: Minţi!

ORIN: Tu eşti aceea care minte. Ştii foarte bine cum îndărătul afirmaţiei tale că asasinarea mamei e doar un act de dreptate – se ascunde gelozia ta. Plină de ură! M'a prevenit ea şi acum înţeleg foarte bine! Ai vroit ca Brant să fie numai al tău.

LAVINIA (*cu cruzime*): Minţi! Îl uram!

ORIN: Da, după ce ai ştiut că era amantul ei! [...]

ORIN (*cu o calmă şi nebunească insistenţă*): Nu vezi că eu am luat acum locul tatei şi tu locul mamei? Iată ce ne-a hărăzit soarta: ceea ce n-am îndrăznit să prezic.[24]

Prin intermediul lecturii psihanalitice a mitului, O'Neill vizează subteran mai multe aspecte conservatoare ale societăţii americane de la începutul secolului XX, prin eliberarea de tabuurile familiale care întreţin la scară mică tabuurile unei societăţi în criză: excesele prohibiţiei, excesele asociaţiilor biblice care ajung la maximul ridicol în *Procesul maimuţelor*[25], excesele luptei rasiale organizate în Ku-

Klux-Klan; toate tolerate, chiar legiferate de stat. Premisa tuturor se regăsea în acelaşi punct – morala strictă, protestantă, intolerabilă, care impunea un fundamentalism greu suportabil. Ipocrizia, salvarea aparenţelor, corupţia, devin supapele acestei situaţii; piesa lui O'Neill sancţionează raporturile intrafamiliale, ce se doreau a fi fixate o dată pentru totdeauna de societatea americană. Electra lui este atinsă de flagelul ipocriziei care, în numele unei conduite impecabile, inumane prin perfecţionismul ei abstract, este dispusă să sacrifice elementarele, naturalele sentimente umane. Morala fundamentalistă este exterioară şi străină omului, a cărui natură complexă – funciar – nu poate urma normele rigide ale puternicei credinţe, insinuate în toate instituţiile oficiale. Paradoxal, microistoria sabotează macroistoria, fără altă eficienţă decât sfârşitul tragic: în vreme ce la nivelul marii istorii se forţează uniunea, la nivelul istoriei mici, familiale, se manifestă o tendinţă opusă, secesionistă, de afirmare a personalităţii individuale.

Ceea ce trimite din nou la epistema modernismului[26] este raportul tensionat între trecut şi prezent, prin care se înţelege restrângerea timpului la capacitatea subiectivă de a-l percepe. Timpul actual devine cel mai important din întreaga axă temporală. Liniaritatea istoriei se dispersează prin interesul orientat către istoria unei familii, mult mai relevantă pentru un anume om, care intră în scenă prin ceea ce reprezintă el ca subiectivitate unică, şi nu conglomerat omogen, impersonal, ale cărui gesturi sunt înghiţite de marele flux al evenimentelor. Sugestive în acest sens sunt abandonarea temelor marii istorii, care constituie doar un reper spaţio-temporal pentru decorul tragediei, opţiunea pentru locul în care se desfăşoară alternativ acţiunea celor 13 acte ale trilogiei: în interiorul somptuoasei vile a Mannonilor şi în exteriorul ei, cu excepţia cheiului din Boston, unde era ancorată corabia lui Adam Brant, ieşire din spaţiul puternic personalizat al protagoniştilor. Oscilarea afară – înăuntru, cu conotaţia tensiunii între morala impusă exterior de planul social şi dorinţa covârşitoare care domină individul, se suprapune conflictului dintre lumea veche care ignoră tocmai individul, în favoarea unor valori supraindividuale, şi lumea nouă, care încearcă să se afirme prin emanciparea la rang de principiu estetic al unui mod de viaţă:

LAVINIA (*visătoare*): Dac'ai şti ce-au însemnat insulele acelea pentru mine! Sălăşluia acolo ceva frumos şi misterios – un duh – duhul dragostei care emană din pământ şi apă. M'a făcut să uit de moarte. Acolo nu există lumea de apoi. Există doar lumea asta – pământul cald îmbrăţişat de razele lunii – alizeele fremătând printre palmieri – valurile care se izbesc de stâncile coralilor – focuri strălucind în noapte – bătaia tobelor svâcnind ca inima – localnicii dansând goi. Nevinovaţi, fără conştiinţa păcatului.[27]

Subiectul reflectă şi se reflectă, autoreflexivitatea sa antrenând profunde modificări ale percepţiei asupra vechilor instituţii şi concepţii. Valorile absolute distrug expresiile subiectivităţilor, care s-ar omogeniza sub puterea lor. Singura şansă este plasarea blasfematoare şi uzurpatoare a subiectului pe poziţia lui Dumnezeu; Lavinia se erijează în postura supremă, acordându-şi singură iertarea: „Mă iert eu însămi."[28] Justiţia divină este goală, nu mai funcţionează, atâta timp cât toate normele, principiile şi valorile la care trimitea s-au deteriorat, făcând loc unor serii de valori proprii fiecărei subiectivităţi.

Specificitatea acestei Electre americane vine din impulsurile către modernitate, aşa cum se manifestă în spaţiul american, ca o critică a spaţiului american, spre deosebire de operele poeţilor şi prozatorilor americani, refugiaţi cultural în Europa: T.S. Eliot, Ezra Pound, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald.

GIRAUDOUX

Departe de tonul grav al tragediei americane, Electra franceză este o tragedie savuroasă, în clasica formulă a împachetării unui sens amar într-un discurs care se bazează pe construirea comicului de limbaj. Electra devine o Erinie prin insistenţa morbidă de a proiecta o vină asupra Clitemnestrei şi a lui Egist. Nu moartea lui Agamemnon, despre care se ştie că a fost un accident, trebuie răzbunată, ci neglijenţa maternă, acuzată sofistic:

ELECTRA: Da, vă cunosc complotul.

CLITEMNESTRA: Ce complot? E complot să vrei a mărita o fată de douăzeci şi unu de ani? La vârsta ta, vă duceam pe amândoi în braţe, pe tine şi pe Oreste.

ELECTRA: Ne duceai rău. Pe Oreste l-ai scăpat jos pe marmoră.

CLITEMNESTRA: Ce puteam face? Tu îl îmbrânciseşi.

ELECTRA: Nu-i adevărat! Nu l-am îmbrâncit eu pe Oreste!

CLITEMNESTRA: Ce poţi tu să ştii? Aveai cincisprezece luni.

ELECTRA: Nu l-am îmbrâncit eu pe Oreste! De dincolo de orice memorie, îmi amintesc. O, Oreste, de oriunde ai fi, auzi-mă! Nu te-am îmbrâncit eu! [...]

CLITEMNESTRA: Ea l-a îmbrâncit. Sigur că nu ştia ce face, la vârsta ei. Dar ea l-a îmbrâncit.

ELECTRA: Cu toate puterile mele, l-am ţinut. De hăinuţa lui albastră. De braţ. De vârful degetelor. De dâra lui. De umbra lui. Plângeam în hohote văzându-l jos, cu semnul roşu pe frunte!

CLITEMNESTRA: Râdeai cu gura până la urechi. Iar hăinuţa, între noi fie vorba, era mov.

ELECTRA: Era albastră. Cunosc eu hăinuţa lui Oreste. Când o puneau la uscat, n-o deosebeai de cer. [...]

Mitul se degradează sub discursul ironic al autorului care nu se camuflează în intervenţiile protagoniştilor săi mitici: astfel de dezbateri cu privire la vina de a-l fi lăsat pe Oreste să cadă din braţe sau de a fi frecat cu ceară prea mult scările palatului, fapt ce a dus la alunecarea lui Agamemnon şi moartea lui, aruncă în derizoriu gesturile eroice pe care Electra se străduieşte să le recupereze din balastul de slăbiciune umană. Nimic eroic nu pare a se fi întâmplat, iar sugestia este că şi eroismul, atunci când ar putea fi recunoscut, este involuntar. Lipsit de conştiinţa actului, eroismul dispare făcând loc clevetelilor nesfârşite, singurele gesturi autentice pe care le pot înfăptui oamenii. Piesa lui Giraudoux plasează definitiv mitul Electrei sub semnul urii iraţionale şi al răzbunării hazardate, contrazicând modelul raţionalităţii angajate civic: Electra este dincolo de valorile civice şi raţionalitate, deopotrivă.

Antractul, care poartă titlul *Tânguirea grădinarului*, reprezintă un metatext în care autorul îşi expune concepţia umanistă care reflectă poetica sa tragică. Grădinarul este o figură care conectează spectacolul la lumea din afara lui; el face parte din primul act, dar nu mai participă la cel de-al doilea, iese din spectacol şi, tocmai de aceea, distanţa îi va permite să ia atitudine: „Eu nu mai apar în spectacol. De aceea sunt liber a veni să vă spun ceea ce piesa nu vă va putea spune."[29]

Despărţirea declarată de poetica lui Aristotel redimensionează actul tragic: de la absolutizarea valorilor, care conducea la gesturi ireparabile, nefireşti în plan uman, dar acceptabile, atâta timp cât erau înfăptuite de personaje a căror noblețe le ridica dincolo de condiţia de muritori, se coboară la simplele şi schimbătoarele valori ale omului de rând. Acesta nu este interesat de valoarea pură, de sentimentele nobile

care impun excesul, de reacţiile limită pe care trebuie să le asume în numele unor abstracţiuni. Tragedia îşi pierde astfel coordonatele antice şi se raportează la un alt mod de a fi al umanităţii:

Regilor le reuşeşte experienţa care nu le reuşeşte niciodată celor umili: ura pură, mânia pură. Tot puritate este. Asta e Tragedia, cu incesturile şi paricidele ei: puritate, adică, în definitiv nevinovăţie. Nu ştiu cum sunteţi dumneavoastră, dar mie, mareşalul care trădează îmi spune credinţă, ducele care ucide îmi spune dragoste. Este o chestiune de iubire, cruzimea... pardon, voiam să spun Tragedia. Iată de ce sunt sigur, în dimineaţa asta, că, dacă i-aş cere-o, cerul m-ar aproba, mi-ar face un semn că o minune e gata, care să vă arate scris pe cer, şi ar pune ecoul să vă repete lozinca mea de părăsit şi de singuratic: Voie bună şi iubire.[30]

Disproporţia dintre ceea ce pare a se fi întâmplat şi sancţiunea decisă de Electra, o transformă pe aceasta într-o „purtătoare de miasmă", în termenii lui Giraudoux: „cea care face semne zeilor". Egist se erijează în apărătorul cetăţii locuite de oameni ai măsurii/limitei umane, care trăiesc sub semnul unui comportament unitar, constant, definitoriu pentru condiţia lor, cu scăderile şi înălţările lor, dar lipsite de forme excesive. Excesul provoacă reacţia divină directă, cu consecinţe nefaste în plan uman. Activarea latentelor forţe superioare dăunează oamenilor, care pierd controlul propriei existenţe în favoarea celorlalţi, mai puternici, în numele cărora se pot săvârşi cele mai monstruoase crime:

EGIST: Nu există decât un singur fel de a face semn zeilor: să te depărtezi de turmă, să te urci pe o înălţime şi să-ţi mişti lanterna sau drapelul. Trădezi pământul, cum trădezi o cetate asediată: prin semnale. Le face filosoful de pe terasa lui, le face poetul sau disperatul de pe balconul sau de pe stânca lui. Dacă, de zece ani încoace, zeii n-au izbutit să se amestece în viaţa noastră, asta se datorează grijii mele ca ţărmurile mării să fie goale, iar câmpurile de bălci pline, pentru că am ordonat căsătoria visătorilor, a pictorilor şi a chimiştilor; pentru că, spre a nu crea între cetăţenii noştri diferenţele de rasă morală ce nu se poate să nu-i coloreze diferit pe oameni în ochii zeilor, m-am prefăcut totdeauna a atribui o enormă importanţă delictelor şi o derizorie importanţă crimelor. Nimic nu întreţine mai bine nemişcarea divinităţilor ca aceeaşi atmosferă egală în jurul asasinatelor, ca şi în jurul simplelor furturi de pâine. [...] Nici una dintre sancţiunile mele n-a fost atât de bătătoare la ochi, încât să le permită zeilor de a-şi îndrepta încoace răzbunarea. Eu nu exilez. Ucid. Exilatul are aceeaşi pornire de a se căţăra pe potecile râpoase, ca şi coccinela. Eu nu urmăresc să scot în evidenţă supliciile ordonate. Pe când bietele cetăţi vecine se trădează singure, ridicându-şi spânzurătorile în vârful dealurilor, eu răstignesc în fundul văilor. Şi-acum, v-am spus totul despre Electra.[31]

Egalizarea speciei umane vizată de Egist, sau extrema afirmare a unicității personalității umane, a cărei corespondentă este Electra, sunt extremele care antrenează fie apatia divină, fie excesiva implicare. Zeii reprezintă hazardul care se exprimă printr-o „justiție extraomenească", total neadecvată. Tot ceea ce depășește măsura umană periclitează existența condiției umane. Identificându-se cu Dreptatea integrală, Mărinimia, Datoria, Electra nu permite funcționarea acelor elemente care fac posibilă existența, chiar și într-un context nefavorabil. Pledoaria Președintelui pentru „uitare, moarte și justiția umană", atrage atenția asupra înverșunării ca blocare a existenței umane sub semnul valorilor relative. Electra devine un dușman al acestei omeniri:

Când o văd pe Electra, simt zbătându-se în mine păcatele pe care le-am comis în leagăn.[32]

Parodia temei grave a vinovăției se bazează pe anacronismul temei mitice și a limbajului cotidian modern. Pentru Giraudoux „adevăratul teatru se află în biblioteci", cum notează în 1933, frumusețea limbajului fiind o condiție a textului dramatic. Dialogul scenic este „forma supremă de duel"[33]. Dialogul are puterea și propria lui eficiență, afirmând întâietatea textului și a limbajului asupra spectacolului: nu acțiunea sau tema contează, ci textul în care se face simțită originalitatea autorului. Importanța acordată limbajului depășește statutul acestuia de instrument: schimbul de replici înlocuiește fapta, lupta, disputa: logomahia se substituie oricărui tip de confruntare.[34] Limbajul este cel care definește un personaj, deconspiră tot ceea ce acesta vrea să ocultеze, limbajul exprimă întotdeauna adevărul, atâta timp cât trimite la sine, este, prin urmare, autoreflexiv. Supremația limbajului este alternativa la revizionismul modernist al vechilor valori. Limbajul contestă unicitatea perspectivei asupra istoriei generale și a vieții individuale, ordinea istoriografică a derulării evenimentelor din afara subiectului, sau realitatea ca un conglomerat bine definit, dat o dată pentru toți. Limbajul dispersează aceste unități, le fragmentează în conformitate cu ritmul unei gândiri subiective care-și află în limbajul artistic unica formă autentică de expresie. Ceea ce pare să fie o deconstruire a sistemului de valori este, de fapt, reconstruirea unei alte lumi din perspectiva subiectivității.

Note:

[1] Cf. Jean-Pierre Vernant, *Mit și religie în Grecia antică*, traducere: Zoe Petre, Andrei Niculescu, Meridiane, București, 1995, pp. 418-420.
[2] *Ibid.*, p. 418.
[3] Francis E. Peters, *Termenii filosofiei grecești*, traducere: Drăgan Stoianovici, Humanitas, București, 1993, p. 221.
[4] *Ibid.*, p. 38.
[5] Karl Jaspers, *Der Philosophische Glaube*, *apud.* Zamfira Popescu, *Omul teatrului poetic*, Meridiane, București, 1981, p. 21.
[6] „ELECTRA: Lumină curată! Tu, boltă cerească / Ce-nvălui pământul, voi cântul / De jale ades mi-auzirăți. Și-adesea, / Când noaptea se-ngână cu ziua, / Văzut-ați cum sânii-mi izbeam eu întruna / Cu pumnii, și până la sânge. În trista mea casă, cât noaptea-i de lungă, / Culcușul îmi știe durerea! [...] / ...Și nici o femeie, afară / De mine, o, tată, nu-ți plânge sfârșitul / Mișelnic și jalnica-ți moarte! / Nici plânsul nu-mi seacă, nici jalea amară, / Cu noaptea-am să văd eu sclipirea / De stele și ziua lumina de soare." În Sofocle, *Teatru*, traducere: George Fotino, E.P.L.U., București, 1969, p. 126-127.
[7] Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1992, p. 194.
[8] Sofocle, *op.cit.*, p. 170.
[9] G.W.F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere: Virgil Bogdan, IRI, București, 1995, p. 420.
[10] Sofocle, *op. cit.*, p. 127.
[11] Hegel, op. cit, p. 421.
[12] *Ibid.*, p. 422.
[13] S-au folosit termenii lui Hegel din *Fenomenologia spiritului*, subcapitolul *Opera de artă spirituală. Tragedia* (*ed. cit.*).
[14] Crébillon (1709), Longepierre (1719), Bodmer (1780), vezi Eric M. Moormann si Wilfried Uitterhoeve, tradus în italiană, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, îngrijit de Elisa Tetamo, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
[15] Zygmunt Bauman, *Etica postmodernă*, traducere: Diona Lică, Amarcord, Timișoara, 2000, p. 110.
[16] Jürgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității*, traducere: Gilbert V. Lepădatu, Ionel Zamfir, Marius Stan, All Educational, București, 2000, p. 282.
[17] Catherine Colliot-Thélene, *Raționalizare și desfermecare a lumii: probleme de interpretare a sociologiei religiilor la Max Weber* în Rotaru, Traian, Roth, Andrei, Poledna, Rudolf (coord.), *Studii weberiene*, Clusium, Cluj-Napoca, 1995, p. 246.
[18] *Ibid.*, p. 257, traducere: Mirela și Marius Lazăr.
[19] *Ibid.*, pp. 259-260.
[20] Max Weber, *Economie și societate*, *apud. Studii Weberiene*, p. 260.
[21] *Idem.*

[22] Jean Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, traducere: Radu Vlit, Alfred Dumitrescu, Vera Şandor, Vasile D. Zamfirescu, Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 88-89.
[23] Eugene O'Neill, *Din jale s-a-ntrupat Electra*, traducere: Petru Comarnescu, Socec, Bucureşti, 1944, pp. 165-166.
[24] *Ibid.*, pp. 207-209.
[25] Profesorul de biologie John Thomas Scopes a fost judecat în 1925 pentru faptul că a predat teoria darwinistă, interzisă prin lege în câteva state americane, vezi Alexandru Vianu, *Istoria SUA*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973, p. 327.
[26] În termenul lui Michel Foucault din *Cuvintele şi lucrurile*.
[27] *Ibid.*, p. 199.
[28] *Ibid.*, p. 229.
[29] *Ibid.*, p. 306.
[30] *Ibid.*, p. 308.
[31] *Ibid.*, pp. 268-269.
[32] *Ibid.*, p. 261.
[33] Michel Lioure, *Lire le théâtre moderne: de Claudel à Ionesco*, Dunod, Paris, 1998, p. 17.
[34] *Ibid.*, p. 347.

Capitolul IV

IFIGENIA – IMAGINEA SACRIFICIULUI

Ifigenia este, probabil, cea mai puţin teatrală dintre toţi protagoniştii tragici, fapt dovedit de cei patru dramaturgi care au încercat să rezolve tragic trama sa mitică: Euripide: *Ifigenia în Aulida* (471 î. Chr.), *Ifigenia în Taurida*; Racine: *Iphigénie* (1674); Goethe: *Ifigenia în Taurida* (1786); Hauptmann: *Tetralogia atrizilor* care cuprinde piesele: *Ifigenia la Delphi* (1941), *Ifigenia în Aulida* (1942), *Moartea lui Agamemnon* (1947), *Electra* (1947).

Trei elemente constante se remarcă în povestea Ifigeniei: caracterul pasiv de victimă, decizia de a-şi înnobila moartea prin acceptarea eroică a sacrificiului, salvarea de către Artemis, a cărei preoteasă devine în Taurida, de unde va pleca împreună cu Oreste şi Pilade. Gesturile ei sunt nespectaculoase şi nu presupun experimentarea, prin decizie proprie, a nici uneia din situaţiile tragice: asumare definitivă a vinovăţiei, crimă imperios necesară, sfidare a divinităţii prin *hybris* sau *phthonos*, angajare conştientă şi responsabilă într-un traseu care duce implacabil spre moarte, pentru a susţine fiinţa care se identifică axiologic cu principiul. Ifigenia este cea care suportă deciziile oraculare pe care trebuie să le împlinească cei din jurul ei, fie Agamemnon, fie Oreste. Ea este, mai degrabă, întruparea inactivismului asupra căruia se răsfrâng acţiunile eroilor tragici prin excelenţă, faţă de care activismul celorlalţi, mai bine zis dorinţa de activism, oferă un izbitor contrast tragic. Cu toate acestea, Ifigenia este reprezentată printr-o serie de intervenţii care o fixează în ipostaza de jertfă; numai Pentheu în *Bacantele* de Euripide mai întruchipează jertfa în cadrul ritualului orgiastic dionysiac. Paradoxal, încercarea de a rămâne ca exterioritate raţională, dincolo de celebrarea bacanţilor şi bacantelor, îl aruncă în mijlocul nebuniei ritualice, transformându-l în cel mai implicat participant, *sacrificatul*. Având în vedere că animalele sacrificate cu acest prilej sunt cele în care sălăşluieşte zeul în cursul metamorfozelor sale, se poate afirma că Pentheu, confundat cu un astfel de animal, devine zeul din care se împărtăşesc bacanţii.

Consubstanţialitatea ritualică om-zeu, jertfă-preot, natură animală/vegetală-natură umană, stă sub semnul unei ambiguităţi care permite transferul unor atribute divine în plan uman şi invers. Jertfa este locul spre care converg ambele lumi şi în care acestea se întâlnesc în momentul sacrificiului.

În cazul Ifigeniei, ea trimite prin castitatea ei la divinitatea care pretinde sacrificiul uman cel mai apropiat de natura ei şi, în acelaşi timp, cel mai apropiat ca legătură de sânge de cel care împlineşte ritualul, beneficiarul acestuia, Agamemnon.

Deşi apartenenţa sa la neamul atrizilor este cunoscută, tragediile se referă explicit la latura maternă care descinde din Leda şi Tyndar/Zeus[1], pentru că tocmai această identitate îi verifică statutul sacrificial: Ifigenia este figura care s-a identificat total cu sacrificiul: ea expiază ca victimă, este folosită ca obiect consacrat (*Ifigenia în Aulis*), ea însăşi devine sacrificanta elenilor, transferându-se asupra ei dimensiunea vindicativă a zeiţei fecioare, Artemis. Ea funcţionează preluând prerogativele acesteia: aşa cum Artemis o salvează pe Ifigenia, Ifigenia, purtătoarea puterilor zeiţei, îi salvează pe Oreste şi Pilade. Construcţia dramatică a tragediei *Ifigenia în Taurida* pune în evidenţă similitudinile dintre profan şi divin pe care se bazează practica sacrificială: Artemis – Apolo vs. Ifigenia – Oreste (soră – frate); descendenţa din Zeus; raportul sacrificator – victimă, fosta victimă – actuala preoteasă este încarnarea divinităţii: Ifigenia devine un corelativ uman a lui Artemis. O dată performat actul sacrificial, se constată că victima şi-a *ameliorat* starea: Ifigenia, devenind preoteasă, îşi actualizează puterea divină, moştenită ca latenţă; Oreste se purifică, forţa iraţională a Eriniilor este anihilată. Ameliorarea conduce întotdeauna la apropierea de divin printr-o încărcătură ritualică de sacru, aceasta fiind chiar finalitatea sacrificiului.

În finalul tragediei *Ifigenia în Taurida*, Atena intervine ca *dea ex machina* pentru a rezolva deznodământul (*lusis*): nu numai traseele Ifigeniei şi ale lui Oreste se clarifică / ameliorează, ci şi ritul în sine se modifică / ameliorează, în sensul că ambele ameliorări permit depăşirea unui nivel primitiv:

De-aci înainte muritorii îi vor cânta zeiţei imnuri şi-o vor numi Artemis Tauropolos. Şi să fie lege: la sărbătoarea templului, preotul să zgârie cu spada gâtul

unui bărbat, şi să lase câteva picături de sânge, drept răscumpărare pentru sângele tău cruţat, aşa cum cere evlavia şi dreapta cinstire a zeiţei.[2]

Ceea ce rămâne definitoriu pentru piesele lui Euripide este dimensiunea religioasă, funcţionalitatea sacră a sacrificiului, care pare să fie cea mai vădită contopire a planurilor uman şi divin.

RECEPTAREA LATINĂ A LUI EURIPIDE

Spaţiul latin preia figura tragică a Ifigeniei, neabătându-se de la mitul impus de Euripide; Ennius cu *Iphigenia la Aulis* şi Naevius cu *Iphigenia* (secolele III-II î. Chr.), dovedesc o bună cunoaştere a formei tragediei greceşti, deşi îşi iau libertatea de a introduce *cantice* în locul trimetrilor iambici[3]. Chiar dacă documentele menţionează minime schimbări ale planului formal, acestea indică adesea modificări relevante sub aspectul conţinutului: corurile tragediei greceşti sunt contaminate de modelul latin, iar în cazul tragediei lui Ennius, corul însoţitoarelor Iphigeniei este substituit cu corul soldaţilor care se lamentează din cauza inactivităţii pe care trebuie s-o îndure. Dacă acceptăm ideea că în această piesă două coruri îşi dispută punctul de vedere, ca şi în *Agamemnon* de Seneca[4], corul soldaţilor şi corul tinerelor fete, atunci se poate considera că perspectiva romană este dilematică numai la nivel retoric, fiind de aşteptat ca numai punctul de vedere exprimat de corul soldaţilor să fie cel validat de public.

Pe de altă parte, juxtapunerea unor episoade colaterale mitului tragic – de cele mai multe ori inserţii eroice – forţează dimensiunile tragediei, care devine un gen despre care Cicero notează că trebuia să ofere „o anumită imagine a lumii eroice, exemple privitoare la puterea firii umane de a îndura nenorocirile ce o ameninţă".[5] Pentru această lume, Iphigenia reprezintă mai degrabă un impediment decât o şansă de a continua expediţia militară, o blocare a căii de acces decât o deschidere către viitor. Ideea sacrificiului uman trece în plan secund, lăsând în prim plan vocaţia militară romană.

IFIGENIA SAU IISUS

Liantul între lumea antică şi lumea modernă îl reprezintă erudiţia medievală, aşa cum este sedimentată în *Roman de Troie* de Chrétien de Troyes în secolul al XII-lea şi, de-a lungul secolului al XIII-lea, în textele „autorilor culţi" – cum îi numeşte Paul Zumthor[6] pe cei care utilizează miturile Antichităţii prin filiera latină a *Metamorfozelor* lui Ovidiu, ca „povestiri despre aventuri trecute"[7]. Cu excepţia episodului Narcis prelucrat de Bernart de Ventadorn şi a episodului Pygmalion din *Roman de la Rose* de Jean de Meuna, cărora li se conferă o semnificaţie *emblematică* în noul context, restul episoadelor mitice inserate în *Roman de Troie* sunt supuse doar unei *duble coerenţe*: a textului francez, pe de o parte, şi a textului antic, „reinterpretat în virtutea vreunei ideologii proprii secolului al XII-lea"[8], pe de altă parte.

În ceea ce priveşte mitul Ifigeniei, acesta apare în *Roman de Troie* într-o arhitectură în care se recunosc atât *matière de Bretagne*, cât şi o parte din *epyllia* din *Metamorfozele*, din *Enéas* de Benoît de Sainte More din Touraine, sau elemente din povestirile greceşti. Sacrificarea Ifigeniei de către Agamemnon din cea de-a XII-a Carte a *Metamorfozelor*, din care este importată de autorul medieval, este ulterior menţionată în tratatele de mitologie ale Renaşterii, perioadă în care apar primele traduceri ale lui Euripide în latină, demnă de consemnat fiind cea a lui Erasmus, din 1509.

Acceptând punctul de vedere al lui René Girard din *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*, se poate afirma că Evul Mediu contribuie în bună măsură la căderea lecturii evanghelice autentice a Patimilor lui Iisus într-un sens sacrificial, de tip basm popular[9]. Aceeaşi cădere într-o lectură eminamente sacrificială suferă mitul Ifigeniei, care este comparat de autorii tratatelor de mitologie din secolul al XVII-lea fie cu sacrificiul lui Isaac, fie cu sacrificiul fiicei lui Ieftae din Vechiul Testament.[10] Lumea păgână devine o anticipare a lumii creştine, aşa cum Vechiul Testament, în conformitate cu o lectură alegorică, anunţă Noul Testament; la fel Agamemnon este un Avraam păgân, care nu ezită atunci când i se cere viaţa fecioarei Ifigenia. Accentele se schimbă în lumina creştină: faptul că Ifigenia este o fecioară, ca şi fiica lui Ieftae, care-i cere tatălui răgaz două luni pentru a-şi plânge fecioria neconsumată împreună cu prietenele, şi nicidecum via-

ţa, este un detaliu cu multiple trimiteri valorizante pentru creştinism; hotărârea dureroasă, dar neezitantă de a îndeplini porunca divină face din Agamemnon un erou al credinţei, nestrămutate nici măcar de iubirea paternă, asemeni lui Avraam care „a luat cuţitul ca să înjunghie pe fiul său"[11], sau asemeni lui Ieftae care „a făcut cu ea cum se făgăduise; şi ea n-a cunoscut bărbat"[12]. Noile coordonate ale mitului satisfac demersul hermeneutic creştin şi îi asigură supravieţuirea până la momentul neoclasicismului.

JEAN RACINE

Tentaţia de a înfăţişa din punct de vedere religios episodul sacrificiului dispare la Jean Racine, autor clasic al secolului al XVII-lea francez, care o substituie pe Ifigenia cu Eriphile, intrusa care moare în locul acesteia. Sacrificarea Ifigeniei este subiectul unei dezbateri care mută locul tragicului din planul actului sacrificial în planul actului verbal: *a fi sau a nu fi sacrificată Ifigenia – aceasta-i întrebarea*. Paradoxal, rezolvarea raciniană a conflictului antic îndepărtează valoarea de victimă pe care Ifigenia o reprezenta la modul tragic, nemaifiind ea cea care trebuie să fie consacrată; sacrificiul uman se impune, dar nu neapărat al Ifigeniei. Eriphile este brusc plasată sub semnul tragicului, o dată cu decizia de a fi sacrificată. În studiul *Despre Racine*, Roland Barthes afirmă că *Iphigénie* este, „fără îndoială, cea mai laică dintre tragediile lui Racine".[13] Această mutaţie, de la secvenţa mitică cea mai încărcată cu substanţă religioasă la cea mai profană rezolvare, s-ar datora – în concepţia lui Barthes – mentalităţii burgheze care se impune: „Tragedia fixată astfel în personajul Eriphilei, drama burgheză poate să-şi dezvolte reaua-credinţă în jurul Eriphilei, sau, mai degrabă, în faţa ei se mişcă o întreagă lume. Miza e Iphigénie. Legată de Eriphile printr-o similitudine de situaţii, Iphigénie e contrariul simetric al acesteia: Eriphile nu *este* nimic, Iphigénie *are* totul. [...] Acest personaj-obiect, care spune: «Viaţa mea este un bun al vostru.» (Actul IV, scena 4), este miza unei mici societăţi unde se înfruntă, în jurul unei probleme de stat bine precizate (un obstacol neprevăzut în calea unei mari expediţii de pedepsire, adică de profit), a unei ideologii foarte diferite, dar toate, pentru prima dată poate în teatrul racinean, perfect socializate."[14]

O altă lectură a piesei ar putea transfera asupra Eriphilei descendența atridă, de îndată ce aceasta nu-şi cunoaşte şi nu-şi va afla identitatea decât prin moarte:

Mi-e frică să aflu că un oracol cumplit
Mi-a spus că nu pot şti din ce sânge am ieşit
Fără ca asta să nu-mi aducă moartea.[15]

Ea este autentica Ifigenie mitică, cea care prin moartea ritualică îşi atestă identitatea: numai cea sacrificată pentru ahei în Aulis poate fi, cu adevărat, Ifigenia. Ea a preluat toate atributele fiicei lui Agamemnon, dar nu poate proba – decât tragic – pe ultimul: sângele atrizilor.

Pe de altă parte, convenienţa – conform concepţiei clasice – impune deturnarea deciziei monstruoase a tatălui de a-şi sacrifica propria fiică. Această deturnare a mitului respectă deopotrivă regula verosimilităţii şi pe cea a convenienţei. Întorsătura tramei satisface gustul publicului care pretindea atenuarea paroxismului, diminuarea intensităţii expresiilor patetice. În acelaşi sens, Boileau în arta sa poetică fixa normele aristotelice îmblânzindu-le:

Dacă printr-o plăcută mânie fără seamă
Nu ne cuprinde-adesea din nou o dulce teamă,
Sau nu strecori în suflet o milă-ncântătoare,
În van aduci pe scenă o piesă de valoare.[16]

EPIGONII SECOLELOR AL XVII-LEA ŞI AL XVIII-LEA

Succesul deformărilor mitice din tragedia raciniană a declanşat o serie de opere în următoarele decenii care se revendică direct din această piesă, eludându-i rădăcinile greceşti. Racine a dovedit că mitul poate suporta intruziunea aluziilor politice şi istorice contemporane, a comportamentului galant, a gesticii specifice acelor *honnêtes hommes*; el deschide un canal de comunicare între lumea mitică a teatrului şi lumea istorică din afara teatrului; în termenii lui Anne Ubersfeld, *istoricizează teatrul* şi *teatralizează istoria*[17]. În Franţa, La Grange-Chancel prezintă în 1699 *Oreste şi Pilade*, iar în Anglia, în acelaşi an, John Dennis – critic, dramaturg şi eseist – scrie o *Iphigenia*, sub influenţa grupului lui Dryden, al cărui membru este. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, urmează alte trei încercări dramatice: 1) Lewis

Theobald scrie *Orestes* (1731), piesă inspirată şi de modelul grec, având în vedere că autorul traduce Platon şi adaptează texte clasice din Sofocle şi Aristofan, iar operele lui originale au în majoritate subiecte clasice greceşti. Ca şi Dennis, va fi satirizat de Pope în *The Dunciad* (1728, 1735, 1742), consideraţi eroi ai suficienţei culturale, care contribuie la instaurarea prostiei generatoare de haos în artă.[18] 2) În aceeaşi perioadă, în Italia, Pier Jacopo Martello scrie tragedii baroce, caracterizate de depăşirea regulilor verosimilităţii şi a convenienţei, care împing genul dramatic către un pathos excesiv şi gesturi paradoxale. *Ifigenia in Tauride* (1709) nu face excepţie, resimţindu-se influenţa teatrului francez, mai ales prin introducerea alexandrinului în prozodia italiană, recunoscut ulterior ca *martelliano*. Ceea ce se remarcă la toţi aceşti autori dramatici este interesul lor teoretic pentru tragedia pe care încearcă s-o studieze nu numai prin propriile creaţii, ci şi prin eseurile lor. Se poate afirma că tragedia devine o provocare gnoseologică, dezbătută polemic în toate aceste spaţii culturale: Alexander Pope răspunde la articolul lui Theobald, intitulat *Shakespeare Restored, or A Specimen of the Many Errors as well Committed as Unamended by Mr Pope in his Late Edition of This Poet* (1726), atacă perspectiva critică a lui John Dennis, denunţă lipsa de talent a contemporanilor William Broome şi Ambrose Philips, în lucrarea în proză *Martinus Scriblerus peri Bathous, or, the Art of Sinking in Poetry* (1735). Theobald şi Dennis, la rândul lor, se lansează într-un schimb de articole şi eseuri critice, declanşat de publicarea articolului *The Censor*, semnat de Theobald în 1715. Martello intră şi el în discuţiile asupra tragediei, gen căruia îi dedică dialogul *L'impostore o Della tragedia antica e moderna* (1714). În 1744, Gian Rinaldo Carli, în acelaşi spirit iluminist francez, scrie *Ifigenia in Tauri*, fără a mai fi preocupat de argumentele teoretice.

Cele mai multe *Ifigenii* se reprezintă ca opere muzicale în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, între care cea mai celebră rămâne *Iphigénie en Tauride* (1779) de Gluck, după un libret de Guimond de la Touche, care preia trama dezvoltată de Racine.

Un alt demers cultural care a favorizat apariţia acestor piese este traducerea lui Euripide în franceză şi germană, traducerea în germană având un mai mare impact cultural, fiind realizată de Schiller şi pregătind drumul lui Goethe.

La un secol distanță de piesa lui Racine, Ifigenia este reconsiderată în termeni antici: Goethe reface trama mitică, respingând programatic, în 1771, supremația *nobleții* și a așa-zisului *bun-gust*[19]. Preocuparea teoretică pentru tragedia greacă se datorează descoperirii că universul dramatic shakespearian se bazează pe fundamentul clasicității antice: „La început simplu intermezzo al serviciului divin, apoi solemnă și politică, tragedia înfățișa poporului, cu simplitatea pură a desăvârșirii, măreațe acțiuni izolate ale străbunilor și trezea în suflete sentimente măreațe, pentru că și ea era deplină și măreață."[20]

Ceea ce Goethe înțelege prin *măreție* ca atribut definitoriu al tragediei grecești este un conglomerat de accepții sintetizate într-un termen:

a) *măreție* înseamnă opțiunea pentru ceea ce se considera natural și autentic, nealterat de artificialitate, în sensul de artisticitate;
b) *măreție* se referă la trecutul îndepărtat din care se reținu numai episoadele eroice, sublime, care făceau o concurență nefastă detaliilor prezentului, considerate meschine;
c) *măreție* trimite la simplitate și adevăr, pentru a dezvălui natura umană în datele ei profunde, universale;
d) *măreție* este termenul polemic față de clasicismul francez și teoria acestuia care îngrădea exprimarea sentimentelor în numele regulilor și al raționalității. Măreția sentimentelor echivalează cu descătușarea lor.

Consecvent cu propriile teorii despre arta dramatică, Goethe face din Ifigenia o protagonistă a cărei măreție se verifică prin afirmarea eroică a adevărului. Ifigenia va refuza strategia salvatoare propusă de Oreste și Pilade, care ar fi asigurat întoarcerea la Delphi dincolo de orice pericol, preferând încercarea hazardată de a-l convinge, prin tăria adevărului și logica argumentației, pe barbarul rege Thoas:

... Eu nu știu să mint
Și nici nu pot să dobândesc ceva
Cu șiretlic. Rău lucru e minciuna![21]

Textul piesei este relevant pentru gândirea secolului al XVIII-lea, care raportează la rațiune toate domeniile existenței. În primul rând, rațiunea trebuie să releve adevărul pentru a înlătura sau a împiedica

eroarea. Rațiunea este pentru prima dată orientată către un sens practic, cu implicații directe în planul realității, depășind limitarea la nivelul raționamentelor și al filosofiei. Aplicarea exercițiului rațional poate schimba lumea barbară a lui Thoas care se vrea apărătorul unei lumi călăuzite de legi revolute:

Nu eu, o lege-ți poruncește[22],

aceea care irațional impune sacrificarea tuturor străinilor ajunși în Taurida. Exersarea rațiunii și urmărirea unui demers rațional este susținută de autoritatea adevărului la care se referă. Astfel, Ifigenia va pleda pentru o altă atitudine față de străini – ospitalitatea:

Pe mine altă lege și mai veche
Mă-ndeamnă să mă-mpotrivesc la tot
Ce spui acum, e legea pentru care
Orice străin e sfânt.[23]

Între îndatorirea față de un cod religios preexistent, respectat și reevaluat pentru a întreține legătura imediată cu divinitatea, și adevărul care împiedică performarea ei, eroina secolului al XVIII-lea optează pentru adevăr:

Și dac-așa cum toată lumea spune,
Vă place adevărul, arătați
Aceasta dându-mi ajutor, și astfel
Glorificați prin mine adevărul![24]

Cele două planuri – al acțiunii și al rațiunii – intră în coliziune, rațiunea determinând o altă succesiune de acțiuni. Apelul la rațiune, lansat de Ifigenia și Oreste, va conduce la instaurarea unei noi ordini care pune sub semnul întrebării autoritatea divină irațională. Se recunoaște una din ideile lui Christian Wolff, filosof german din prima jumătate a secolului al XVIII-lea: divinitatea este o proiecție a gândirii umane. Unui stadiu primitiv al conștiinței umane îi corespunde o divinitate sângeroasă, irațională (Artemis), reflex al gândirii rudimentare; unui stadiu evoluat îi corespunde un alt tip de divinitate, care acționează în conformitate cu rațiunea înaltă, pe care o reflectă, și al cărei exercițiu îl provoacă. Apollo face parte din această ultimă categorie, stimulând gândirea umană prin formulările oraculare hermetice.[25] Relația Divi-

nitate-Raţiune este o relaţie de consubstanţialitate şi de ierarhie, în acelaşi timp: Dumnezeu pierde întâietatea în faţa raţiunii şi a adevărului, care sunt dincolo de El. Pe adevăr se întemeiază deopotrivă existenţa divinităţii şi morala. Separarea moralei de ideea de divinitate face posibilă emanciparea omului spre un nivel etic superior, în care atributele morale ale divinităţii sunt aceleaşi cu cele ale omului. Problema binelui şi a răului se discută în piesa lui Goethe în funcţie de ceea ce este adevărat-fals, raţional-iraţional, cutumă religioasă sângeroasă-cutumă religioasă nesângeroasă, instituindu-se ca o constantă universal-umană.

Un alt concept emblematic pentru secolul al XVIII-lea, ilustrat de tragedie, apropiat domeniului etic, este *toleranţa*. Toleranţa este cea mai funcţională valoare în societate, manifestându-se prin înţelegerea şi acceptarea diferenţelor culturale şi, mai ales, religioase. Recuperarea tuturor adevărurilor, ale raţiunilor, ale religiilor, respinse cândva din cauza sancţionării lor ca marginale faţă de punctul fix al instanţei critice, dovedeşte relativizarea perspectivei generale. Plasarea pe o poziţie inatacabilă, sau asumarea unui singur punct de vedere, nu mai e posibilă. Se impun nuanţări între gradele diferite de intensitate ale aceloraşi sentimente, reacţii, precum şi conştientizarea lor. Abordarea analitică a codurilor specifice unor alte societăţi decât cea a privitorului dezvăluie o lume cu alte comandamente, la fel de demne de a fi respectate. Ifigenia însăşi devine tolerantă faţă de cei care au cerut în numele religiei sacrificarea ei; Thoas, la rândul lui, devine tolerant faţă de străinii care intră în teritoriul controlat de el: sancţionarea *străinului* prin moarte, chiar şi ritualică, este abrogată. Dacă până în acest secol iluminist *diferenţa* însemna exclusiv o abatere de la normalitate, adesea echivalată cu un rău moral, pentru spiritul *aufklärung*, diferenţa poate însemna o altă normalitate, un alt bine, eludându-se judecata morală. Pentru cel ce se află sub oprobriul diferenţei, atitudinea tolerantă a celuilalt este o *binefacere*, termen apărut chiar în 1725 în limba franceză. Inclus de definiţie în zona moralei, „a face bine celorlalţi"[26], termenul completează câmpul semantic al toleranţei, depăşindu-l chiar.

Toate aceste valori, clar definite fiecare în parte, interferează într-un concept sintetic: *umanitate*, despre care Paul Hazard notează:

„*Umanitatea* – Virtute nouă, pentru că a surprins plenitudinea sensului său, virtute prin excelenţă pentru moraliştii secolului al XVIII-lea, pentru că le reamintea acea condiţie de om de la care credeau că trebuie întotdeauna să plece, la care trebuie întotdeauna să revină, şi care, în consecinţă, conţine totul."[27]

Mesajul profund umanist al tragediei lui Goethe este incontestabil şi sintetizează perspectivele secolului său, în care, statistic vorbind, Ifigenia în Taurida domină. Preferinţa pentru această parte a mitului corespunde idealurilor iluministe, care se regăsesc pe scenă la fel de artificial ca şi demersurile utopice în istorie.

HAUPTMANN

Ceea ce secolul XX aduce nou tragediei Ifigeniei este aspectul arhaic al mitului, nevalorificat nici măcar de Euripide. Hauptmann se întoarce la trama din *Cantica Ciprii* care i-a inspirat pe Eschil şi pe Sofocle, ale căror tragedii *Ifigenia* s-au pierdut. Revendicându-se din *Fabulae* de Hyginus, care invocă *Ifigenia la Delphi* a lui Sofocle, din jurnalul de călătorie în Italia al lui Goethe, dar şi din studiul lui Pauly-Wissowa din 1916[28], textul lui Hauptmann restabileşte natura originară a unui mit alterat cultural chiar foarte devreme: Hecate, divinitate htoniană a lumii infernale, dă substanţa tuturor formelor de existenţă care se raportează permanent la ea:

- Artemis – divinitatea care: a solicitat sacrificarea Ifigeniei; a substituit sacrificiul uman cu sacrificiul animal, înlocuind-o pe Ifigenia cu o ciută; a făcut din fecioara atrizilor preoteasa cu responsabilităţi sacrificiale din Taurida – este varianta divină de pe pământ a lui Hecate, aşa cum despre Hecate se spune că este o Artemis infernală, subpământeană, patroană a fertilităţii şi a naşterii;
- Ifigenia – preotesa Artemisei, a cărei datorie sacră o obligă să trăiască în vecinătatea morţii, în care se iniţiase prin iminenţa propriului sacrificiu – devine ea însăşi divinitate, iar însemnele sacralităţii ies la iveală de sub camuflajul umanului: Ifigenia, mai înaltă decât toţi muritorii, bărbaţi şi femei, este imperturbabilă în răceala ei distantă şi insensibilă faţă de fratele şi sora cărora le refuză propunerea de a se întoarce acasă; amnezia totală a trecutului ei uman; conştiinţa deplină a naturii ei divine;

- Oreste, Pilade şi Electra – reprezentanţi ai planului uman propriu-zis – împlinesc tragic reunirea celor doi fraţi divini, Apollo şi Artemis, în acelaşi sanctuar, contribuind la îndepărtarea definitivă a cultului lui Hecate de la Delphi, prin aducerea statuii lui Artemis din Taurida la Delphi.

Cele trei planuri afectate de Hecate: uman, divin şi divin-uman se recunosc în forma triplă a zeiţei, cu trei trupuri spate în spate, trei capete, şase braţe etc., formă care trimite la cele trei spaţii pe care zeiţa le controlează: Cerul, Pământul şi Infernul. Deşi în piesă nu este vizat explicit aspectul triplu al lui Hecate, această simbolistică se regăseşte în numărul celor trei bătrâni care deliberează dacă să permită sau nu accesul Ifigeniei-Artemis-Hecate în cetate şi care o numesc cu trei determinanţi pe *inexorabila Hecate*: „zeiţă a morţii, purtătoare de torţă, vânătoriţă"[29]. Ifigenia lui Hauptmann este cea mai tragică eroină din serie: fără a-şi mai putea recupera dimensiunea umană, de care a fost desprinsă prin sacrificiu (considerăm că sacrificarea acestei Ifigenii a avut loc de îndată ce *victima* intră într-o altă ordine, se sacralizează, chiar dacă omorul ritualic nu a fost săvârşit, ci doar amânat până la suicidul din finalul tragediei), ea nu mai are deschisă altă opţiune decât drumul către divinitatea morţii, Hecate, cu care se identifică prin moarte, când împlineşte definitiv sacrificiul început în Aulis. Noua eră se plasează sub auspiciile noilor divinităţi Artemis şi Apollo, incompatibile cu Hecate. Moartea Ifigeniei înseamnă sfârşitul dominaţiei vizibile a lui Hecate şi scufundarea ei în Infernul întunecat şi lipsit de raţiune din care a ieşit într-o încercare de invadare a umanului. Tragedia Ifigeniei, la Hauptmann, este tragedia conştiinţei forţei necenzurate de raţiune, eroina permiţând – prin funcţia sacră – iradierea ei în lume.

Surprinzător este faptul că autorul german concepe tetralogia în ultimii săi ani, între 1941-1946, anii războiului şi ai presiunii fasciste asupra sa, iar refugiul în clasicitatea antichităţii greceşti reprezintă nu numai refuzul olimpian de a participa la lumea contemporană, ci şi refuzul de a valida nazismul. Hauptmann nu acceptă să fie el însuşi o Ifigenie arhaică şi sângeroasă în slujba lui Hecate şi, de aceea, modifică substanţial trama pentru a sublinia sensul umanist al variantei mitice.

Note:

[1] Euripide, *Electra*, traducere: Alexandru Miran, Minerva, Bucureşti, 1976, p. 155-156: „Eu sunt Ifigenia, din neamul lui Pelops, fiul lui Tantal, care venind la Pisa cu caii săi înaripaţi, a câştigat-o pe Hippodamia, fiica lui Oinomaos, şi-a luat-o de soţie. Aceasta l-a născut pe Atreu, din care s-au zămislit Menelaos şi Agamemnon. Mama mea e Clitemnestra. Lângă marea vânătă, care, la strâmtoarea Europa, cea necontenit zbuciumată de vânturi, [...] tata m-a jertfit, mai bine zis a crezut că mă jertfeşte zeiţei Artemis – din pricina Helenei – în văile renumite ale Aulidei. [...] Acolo, sărmana de mine, am fost înălţată pe altarul de jertfă, tăişul necruţător a căzut, dar, în aceeaşi clipă, Artemis m-a răpit, lăsându-le aheilor în locul meu o ciută. [...] Artemis m-a făcut preoteasă în templul acesta. Aici, ascultând de legile unui ritual pe placul zeiţei, ce nu are frumos decât numele de ritual, [...] îi sacrific pe toţi helenii care debarcă pe ţărmul acesta. Eu, mai întâi, pregătesc victimele pentru jertfă, alţii au apoi datoria să le junghie într-ascuns, în adâncul templului.".

[2] *Ibid.*, p. 231.

[3] Pierre Grimal, *Literatura latină*, traducere: Mariana şi Liviu Franga, Teora, Bucureşti, 1997, p. 92.

[4] *Idem.*

[5] *Ibid.*, p. 93.

[6] Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, traducere: Maria Carpov, Univers, Bucureşti, 1983, p. 449.

[7] *Idem.*

[8] *Idem.*

[9] René Girard, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*, cercetări întreprinse cu Jean-Michel Oughourlian, Guy Lefort, traducere: Miruna Runcan, Nemira, Bucureşti, 1999, 284.

[10] Eric M. Moormann şi Wilfried Uitterhoeve, tradus în italiană, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, îngrijit de Elisa Tetamo, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

[11] *Facerea* 21-22, capitolul 22.

[12] *Judecătorii* 11-13, capitolul 11.

[13] Roland Barthes, *Despre Racine*, traducere: Virgil Tănase, E.P.L.U., Bucureşti, 1969, p. 138.

[14] *Ibid.*, pp. 140-141.

[15] *Apud. ibid.*, p. 139.

[16] *Apud.* Matei Călinescu, *Clasicismul european*, Univers, Bucureşti, 1971, p. 86.

[17] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 1996.

[18] Vezi Jan Ousby (ed.), *The Wordsworth Companion to Literature in English*, Wordsworth Editions, Hertfordshire, 1995.

[19] *De ziua lui Shakespeare, apud.* Mihai Isbăşescu, *Shakespeare şi opera lui. Culegere de texte critice*. E.L.U., Bucureşti, 1964, p. 309.

[20] *Idem.*

[21] Johann Wolfgang Goethe, *Teatru*, traducere: Jean Livescu, Univers, Bucureşti, 1986.
[22] *Ibid.*, p. 98.
[23] *Idem.*
[24] *Ibid.*, p. 101.
[25] *Ibid.*, p. 109: „Eu l-am rugat atunci să-mi dea un sfat / Şi să mă scape de tovărăşia / Eriniilor; şi el mi-a răspuns: / «Când vei aduce sora care-acum / Pe ţărmurile Tauridei stă / În sanctuar, dar fără voia ei, / Atunci blestemul se va isprăvi.» / Dar el vorbea de tine."
[26] Paul Hazard, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*, traducere: Viorel Grecu, Univers, Bucureşti, 1981, pp. 106 – 107.
[27] *Ibid.*, p. 167.
[28] *Realencyclopädie der klassischen Alterumswissenschaft*, *apud.* Kate Hamburger, *From Sophocles to Sartre*, Frederick Ungar Publishing co., New York, p. 171.
[29] Gerhart Hauptmann, *Die Atridentetrealogie*, *apud. ibid.*, p. 80.

Partea a II-a

TRAGICE RUPTURI ÎN FAMILIE

Capitolul V

OEDIP

Mitul lui Oedip însumează o serie de episoade, care, decontextualizate, pot reface metonimic întregul (paricidul, incestul, confruntarea cu Sfinxul, orbirea, exilul, fuga de destin) în orice manifestare artistică: literară, muzicală, plastică, cinematografică. Până la capodopera lui Sofocle, *Oedip Rege*, mitul a cunoscut mai multe variante epice în care simpla succesiune a evenimentelor nu viza neapărat problematizarea cunoaşterii de sine ca înfruntare a adevărului oracular: fragmentul din *Odiseea*, fragmentul din *Munci şi zile*, *Thebaida*. Dodds presupune că aceasta din urmă – epopee astăzi pierdută – ar fi stat la baza perspectivei tragice.

Pentru a-şi susţine teoria cu privire la mit, Claude Lévi-Strauss face o analiză a mitului lui Oedip pe care-l consideră cel mai cunoscut: antropologul notează toate *pachetele de relaţii* (unităţi constitutive) între care stabileşte o serie de combinaţii care dau sens mitului. O lectură diacronică a evenimentelor în succesiunea lor (istoria din care se desprinde sensul mitului) are, însă, o relevanţă limitată fără complinirea lecturii sincronice a *pachetelor de relaţii* în ansamblu, caracterizate de apariţia unui element recurent, chiar dacă alterat[1]. Pentru Lévi-Strauss mitul lui Oedip nu începe cu naşterea eroului, şi nici nu cuprinde oracolul din Delphi ca punct nodal al intrigii, mitul începe cu căutarea Europei de către Cadmos, fixând relaţia frate-soră (1). Pe axa diacronică sunt plasate, în continuare, următoarele miteme: uciderea dragonului de Cadmos (2), autodistrugerea spartanilor (3), descendenţa lui Oedip care moşteneşte malformaţia: Labdacos – şchiop (4), Laios – strâmb (5), uciderea lui Laios (6), omorârea Sfinxului (7), Oedip – picior umflat (8), căsătoria cu Iocasta – mama sa (9), confruntarea Eteocle-Polinice şi moartea celor doi (10), performarea de către Antigona a unui minim ritual funerar pentru fratele ei, Polinice, încălcând legea lui Creon (11). Din această înşiruire, cercetătorul identifică patru mari unităţi: *raporturi de înrudire supraestimate* (1, 9, 10), *raporturi de înrudire subestimate* (3, 6, 10), *distrugerea monş-*

UNIVERSITATEA „OVIDIUS"
CONSTANŢA
BIBLIOTECA
CENTRALĂ
Nr. inv. 295485

trilor (2, 7), *dificultăți în a merge* (4, 5, 8)[2], pe care le explică prin înrudirea cu Dionysos, al cărui atribut *loxias* înseamnă „mergând strâmb". De menționat că se omite trimiterea la Apollo care, la rândul lui, este numit *loxias*, cu sensul „oblicul, piezișul", care sugerează modalitatea de exprimare dificilă a mesajelor oraculare.

HOMER, HESIOD

În *Odiseea*, Oedip este incestuosul blestemat de mamă, blestem care va declanșa nenorocirile sale și ale Tebei.[3] Două aspecte importante trebuie menționate ca distinctive pentru epopeea homerică: dezvăluirea *post-festum* a semnificației evenimentelor de către divinitate, continuarea domniei lui Oedip, chiar sub auspicii nefaste.

Pentru Hesiod, Oedip este exponentul exemplar al vârstei a patra, cel care luptă pentru Teba și se apropie de divinitate prin natura sa eroică, fără a se mai menționa *istoria* sa.[4]

SOFOCLE

Sofocle va impune, prin tragedia sa, o alternativă la mit, cu o consistență umană pe măsura divinității cu care se confruntă, alternativă care va fi, ulterior, recunoscută drept *mitul lui Oedip*. Dacă în poemele epice Oedip reprezintă eroul semizeu sau muritorul vulnerabil în fața zeilor, în tragedie el este angajat într-o dispută cu destinul pe care-l sustrage exclusivității zeilor pentru a-l face tangibil oamenilor. Diferența între cele două perspective ține de mentalitatea celor două epoci, arhaică și clasică, în termenii lui Dodds, *cultura rușinii*, respectiv *cultura vinovăției*. Deși acesta consideră că Sofocle este, alături de Herodot și Pindar, cel mai arhaic dintre autorii clasici, în opinia noastră elementele de arhaicitate menținute de Sofocle în *Oedip Rege* nu sunt esențiale la nivelul construirii eroului, ci, mai degrabă, conjuncturale, astfel că protagonistul nu va fi niciodată comparabil cu Aiax, Ahile sau Ulise, autentici reprezentanți pentru *cultura rușinii*. Chiar în tragedia *Aiax*, Sofocle a exacerbat orgoliul protagonistului, tipic pentru *cultura rușinii*, dar i-a conferit acestuia o atitudine nouă: rușinea cu care s-a acoperit este atât de vinovată, încât nici un argument afectiv sau rațional nu-l pot împiedica de la autosuprimare.

Ceea ce rămâne insondabil pentru *Oedip*, care nu se înscrie în nici una dintre formele culturale descrise de Dodds, cu toate că reține trăsături din ambele, este un obscur element metafizic, care va sfârși prin cădere în uman, o dată cu parcurgerea totală a traseului cognitiv care conduce la Adevăr. Erou al Adevărului, asemeni lui Socrate[5], Oedip deține toate premisele atingerii lui ca valoare absolută cu reflexe etice, juridice, magico-religioase, filosofice, mai precis sofiste, în lumea greacă a secolului lui Sofocle.

Pentru Martin Heidegger, Oedip este personajul în care inițial se împlinește *Dasein*-ul ca dezvăluire a ființei, dar numai ca parțialitate. Ceea ce iese la iveală prin progresiva ieșire din *ascundere*, completează tragic „lupta pentru ființa însăși"[6]. Tragedia lui Oedip traversează intervalul cuprins între *starea de ascundere* sau aparență și *starea de neascundere* sau adevărata situare a ființei. În acest interval, eroul trebuie să ajungă la conștiința că ceea ce considera ca fiind „spațiul deschis al strălucirii", nu era decât o aparență înșelătoare. Filosoful german interpretează gestul final al orbirii ca o agresivă *smulgere din lumină*, „lăsând noaptea învăluitoare să-l acopere, pentru a cere apoi urlând, orbit cum este, să se deschidă larg toate ușile ca poporul să-l poată vedea ca ceea ce este."[7]

O analiză a tragediei lui Sofocle în termenii conferinței lui Martin Heidegger, *Despre esența adevărului*, poate pune în lumină complexitatea și profunzimea sondată prin *Oedip Rege*, ca tragedie a cunoașterii adevărului, sau, mai bine zis, a descifrării adevărului ocultat de mesajul oracular.

Pentru Heidegger, un lucru sau un enunț poate *fi adevărat* atunci când exprimă o *potrivire*. Esența adevărului reic (al lucrului) verifică „potrivirea lucrului existent în chip nemijlocit cu conceptul «rațional» al esenței sale".[8] Adevărul propozițional este definit drept *corectitudinea* enunțului. De cealaltă parte, neadevărul reic înseamnă *neautenticitatea* („nepotrivirea ființării cu esența ei"), în vreme ce neadevărul propozițional este *incorectitudinea* („nepotrivirea enunțului cu lucrul").

În tragedie se emit două tipuri de enunț care se referă la aceeași ființare, adică la ceea ce este manifest (Oedip ca Rege al Tebei) și se situează în *deschis*, locul tuturor enunțătorilor (mai puțin Pythia), unde

toate lucrurile manifeste se arată (mai puțin divinitatea). Situarea lui Oedip în *deschis* va determina dezvăluirea esenței ființării sale, situare în care se va raporta tragic finalmente. Primul este mesajul oracular, de natură divină, înțelegând prin mesaj oracular toate formele menționate în text: enunțurile Pythiei de la Delphi, ale lui Tiresias, ale Sfinxului, ale lui Oedip însuși. Cel de-al doilea este mesajul uman. Formele enunțiative oraculare au un statut aparte, fiind în mod esențial adevărate; acestea sunt singurele cazuri când adevărul reic (potrivirea lucrului cu ființarea) și adevărul propozițional (corectitudinea enunțului) converg într-un singur enunț, care este corect și, în același timp, are puterea de a potrivi orice lucru cu ființarea lui, oricât de puțin probabil ar părea simțului comun. În mod paradoxal, ființarea *se orientează* după enunțul oracular[9]. Raportarea permanentă a enunțurilor umane la ființările pe care le exprimă este continuu ratată de protagonist. În conceptul heideggerian de *raportare* s-ar putea recunoaște aristotelica *hamartia*, eroarea tragică. Greșeala tragică pe care o refac toți muritorii când au de a face cu un enunț oracular, mai puțin Tiresias, este credința oarbă în adevărul propozițional, ignorând – pentru a depăși temporar un inconvenient – celălalt adevăr, adevărul reic: pe Laios enunțul oracular îl încunoștințase că va avea un fiu care-l va ucide și care, ulterior, se va căsători cu mama sa. Laios confundă ființarea cu enunțul, drept care crede că poate acționa asupra ființării la fel cum ar acționa asupra unui enunț: dă copilul unui păstor pentru a-l ucide (de observat similitudinile cu mitul nașterii lui Zeus). Oedip persevereză în aceeași eroare: în urma *cunoașterii* enunțului oracular (își va ucide tatăl, se va căsători cu mama), acționează aparent în detrimentul oracolului, neadmițând esența adevărului reic exprimată propozițional astfel. Recunoaște *corectitudinea* enunțului, fără a recunoaște potrivirea la nivelul ființării. Angrenat în hățișurile *moirei*, Oedip – cel mai înțelept dintre muritori, singurul care a rezolvat enigma Sfinxului, opunând monstruozității acestuia o altă „monstruozitate" (înțelepciunea supraumană pare a fi sancționată ca monstruoasă atunci când nu se întemeiază pe inspirația divină) – coboară esența adevărului din plan metafizic în plan uman, „la nivelul subiectivității subiectului uman."[10]

„Pentru metafizică, adevărul este acel ceva – netrecător și veșnic – care niciodată nu poate fi întemeiat pe vremelnicia și fragilitatea ființei umane."[11] – afirmă Heidegger. Întrebarea firească, însă, este în ce măsură esența adevărului se întemeiază pe libertatea omului. Heidegger constată că prima fază a libertății este aceea de „libertate pentru ceea ce e manifest într-un deschis"[12], ca neascundere; începe o frumoasă analiză a termenului de neascundere, pornind de la sensul etimologic al grecescului *aletheia*; a doua fază are în vedere *esența libertății*, care „lasă ființarea să fie"[13]. Pentru filosoful german, „a lăsa să fie" înseamnă „implicarea în ființare" prin excluderea oricărei acțiuni prevăzute, prestabilite. Consecvent cu raționamentul pe care l-a desfășurat și care a condus la următoarele concluzii: „lucrul se împlinește într-un spațiu deschis"; orice raportare se situează în deschis, deci și raportarea la ființare; corectitudinea enunțului are ca premisă situarea în deschis a raportării, Heidegger ajunge la o altă perspectivă asupra libertății, pe care o descrie ca „ieșire-din-ascundere a ființării ca ființare".[14] Or, Oedip nu „lasă să fie", deci nu participă la propria ființare, pentru că admite predestinarea ca acțiune prestabilită de o instanță de ordin superior. Acționând în consecință, iese din sfera adevărului propriei ființări, din starea de deschidere pe care Heidegger o echivalase cu *aletheia*, neascunderea, și-și pierde libertatea. El se afundă în ascundere, în neadevăr, comițând astfel, rând pe rând, paricidul și incestul, dar, și mai grav, se complace temporar în aparență: el este fiul lui Polibos și al lui Merope, nu al lui Laios și al Iocastei, el a ucis un simplu trecător, nu un rege etc. În ciuda eforturilor de a afla adevărul, Oedip se situează în *starea-de-ascundere a ființării*. Pe măsură ce indiciile îl vizează și ieșirea din ascundere se produce treptat, Regele va forța prin blestem (enunț corect și potrivire a lucrului cu ființarea sa) neascunderea, erijându-se în instanța capabilă să emită enunțul oracular neinsuflat de divinitate. În mod tragic, eroul, prin căderea lui, face să cadă și adevărul oracular divin în uman. Erou al cunoașterii depline a esenței adevărului, instanță a mesajului oracular asemeni lui Tiresias, dar fără susținerea divină a acestuia, Oedip transcende neascunderea, neadevărul, dar și propria ființare în tragedia *Oedip la Colonos*. Din purtător de miasmă, declanșator al catastrofei, *apolis*, el devine purificatorul, aducătorul victoriei, instauratorul ar-

moniei în cetate, valoare a *polis*-ului, disputat de Teba şi Atena. Acceptarea tacită în spaţiul divinului sugerează intrarea într-o ordine superioară umanului, la care umanul va continua să se raporteze de pe o nouă poziţie după Oedip.

O lectură care raportează cele două tragedii la contextul lor istoric trebuie să ţină seama că, între *Oedip Rege* (429 î. Chr.) şi *Oedip la Colonos* (406 î. Chr.), politica atenian㠠 traversează o epocă de aparentă linişte: războiul peloponeziac se terminase, ciuma care devastase Atena (430 î. Chr.) fusese stopată, invazia Spartei în Attica respinsă (431-30 î. Chr.). Anul 406, anul punerii în scenă a tragediei *Oedip la Colonos*, este anul în care se decretează ca metecii vâslaşi în flota care adusese Atenei victoria asupra Arginusei să fie declaraţi cetăţeni; trebuie menţionat faptul că legea dată de Pericle prevedea acordarea acestui privilegiu acelor persoane care făcuseră servicii importante cetăţii. În această lumină, tragediile lui Sofocle, mai ales ultima, pot fi citite ca texte ale unui secol în care străinul – *xenos* – reprezintă un pericol pentru gazda sa. Faptul că Oedip este disputat de două cetăţi, Atena şi Teba, se poate explica prin schimbarea generală de perspectivă asupra străinului: o dată declarat de oracol garantul prosperităţii în cetatea gazdă, Oedip, străin pentru toate cetăţile greceşti, este o investiţie sigură, un potenţial eroic incontestabil. Pe de altă parte, puterea în creştere a Tebei trebuia măcar cultural umilită; după 427, Teba ajunge să conducă mai multe districte şi să concureze ligile supuse hegemoniei Spartei şi Atenei. Or, în tragedie, Teba este zguduită de războiul fratricid, trimitere mitică cu posibile sugestii istorice la ultimele confruntări armate. Deşi nu se poate afirma că mitul sau tragedia s-ar fi interferat cu practicile cetăţii, nu trebuie uitat nici detaliul naşterii lui Oedip, care declanşează o serie de conflicte tragice pe termen lung: Laios decide uciderea copilului pentru ca acesta să nu devină ucigaşul lui; în tot secolul al V-lea se remarcă tendinţa de a se limita natalitatea – printr-o acceptare tacită din partea legislaţiei –, chiar prin uciderea sau abandonarea nou-născutului, gest nesancţionat drept criminal. Ceea ce ar revolta conştiinţa modernă este acceptat ca o practică sanitară a societăţii în care filosofii consideră că omorârea infirmilor sau legiferarea avorturilor este o necesitate[15]. Încercând o situare a eroului tragic în categoriile pe care le-a reţinut istoria, Oedip

ar corespunde, mai degrabă, profilului unui tiran, decât al unui conducător legiuitor (*nomothetes*) de tipul Dracon, Solon, Pericle, sau al unui conducător mediator (*aisymnetai*) între aristocraţie şi vulg. Figură a contradicţiei, după cum demonstrează atât Zoe Petre în *Cetatea greacă*[16], cât şi Alexandru Nicolae Cizek în *Eroi politici ai antichităţii*[17], tiranul este caracterizat de *hybris*, exercitarea propriei autorităţi în detrimentul *isonomiei*, a egalităţii care reglează atitudinile în cetate. Dacă în plan istoric tirania este contestată sau apreciată în funcţie de punctul de vedere asumat (tiranul poate fi erou impunând ordinea în cetate prin voinţă proprie sau anti-erou atunci când se suspectează interesul lui direct[18]), în planul artistic, reprezintă „o gravă regresie în haosul pre-politic“[19]. Nu întâmplător Oedip ajunge *apolis*; el este cel care, străin de cetate, s-a dovedit şi străin, ontologic vorbind, de valorile cetăţii. El se află într-un proces de instituire a ordinii pe care el o crede singura posibilă şi adecvată cetăţii pe care o conduce. Ca orice tiran, refuză o altă perspectivă şi, dacă aceasta totuşi se exprimă, atacă în conformitate cu autoritatea cu care s-a învestit: suspectează un complot între Tiresias şi Creon, acolo unde este numai voinţa divină la suprafaţă. Raţionalul se confundă cu iraţionalul, tiranul este un tiranicid, omul cetăţii (Creon) este un actual tiranicid, dar şi un potenţial tiran (vezi comportamentul lui din *Antigona*). Ambiguitatea din jurul lui Oedip este paradigmatică pentru un tiran; civismul pe care-l apără ajunge propriul lui scut: cere ca Tiresias şi Creon să fie acuzaţi de trădare faţă de tiranul-cetate. Astfel privite lucrurile, Oedip nu mai dovedeşte o gratuită lealitate faţă de tebani, ci o tenace apărare a persoanei sale. De la cetatea-erou, colectivitatea omogenă şi ordonată, care luptă pentru a-şi menţine unitatea, Teba este redusă de tiran la tiranul-cetate, în care nu poate rezista decât o unică individualitate, care ajunge să provoace haos. Oedip depăşeşte etapa de erou conducător al cetăţii în care se reprezenta valoarea supremă a *polis*-ului din momentul salvării Tebei de Sfinx[20], *nomos*, devenind tiranul care încalcă *nomos*-ul, considerându-se deasupra oricărei legi (mesajul oracular poate fi echivalat cu textul legic). Restauraţia *isonomiei* nu se petrece o dată cu îndepărtarea autopunitivă a lui Oedip, ci o dată cu moartea Antigonei, ultima luptătoare dezinteresată politic.

SENECA

Seneca rescrie mitul sofoclean într-o tragedie patetică în care arta latină a divinației schimbă radical perspectiva asupra destinului. Oracolul din Delphi dezvăluie crima care a tulburat ordinea naturală și umană, dar pe ucigaș trebuie să-l numească Tiresias, „citind" semnele sacrificării:

Libația lui Bacchus s-a preschimbat în sânge
Și fumul în spirală dosind un cap de rege
Plutește dens în jurul privirii rătăcinde
Și-nvăluie în nouri lumina-i tulburată. [...]
Ce-i prevestirea asta? Juninca cea virgină
Are un făt ce șade ciudat și-n loc aiurea.
Și bate din copite și scoate muget jalnic,
Genunchii săi cei fragezi în spasme se contractă
Și sângele-i se-mbibă, livid, pe lobii negri.
Dar trunchiurile hâde încearcă să mai fugă
Și trupurile goale se-nalță și se-ndreaptă
Cu coarnele la preoți.[21]

Oedip are numai disponibilitatea de a afla adevărul, rămânând în afara demersului cognitiv. Rolul său este acela de a înfățișa suferința, care se amplifică atunci când se întrezărește o speranță ce se dovedește a fi deșartă: mesagerul morții lui Polybus îl asigură că nu Merope îi este mamă naturală, nemaiexistând astfel nici un impediment în a accepta conducerea Corintului. Sensul modificărilor intrigii mitice, pentru a da greutate divinației, se revendică din gândirea filosofului pentru care hazardul nu poate surveni într-o lume patronată de o unică lege, a Rațiunii universale. Toată intriga din Oedip este textura acestei Rațiuni, iar dezastrul în plan uman, suferința, moartea Iocastei, orbirea lui Oedip sunt reflexe ale ordinii raționale. De aceea, toate aceste orori pot fi reprezentate pe scenă, nemaifiind considerate respingătoare, de îndată ce aparțin unui scenariu metafizic la care omul participă.

Seneca inculcă anxietatea, deși Oedip, tot rațional, va suspecta conjurația Tiresias-Creon, loc comun în tragediile *Oedip*, dar mai evidențiat în acest caz. Conducătorul devine reperul absolut al celorlalți (contestat sau nu), cel care trăiește pentru ceilalți, în primul rând, având o datorie morală în fața lor. Prevalența echilibrului general asupra echilibrului interior, fericirii personale, propriului destin, îl împinge pe Oedip să accepte cea mai dezastruoasă cale pentru el însuși pentru a salva Teba. În spatele acestei asumări se află credința stoică: Oedip se va integra în rațiunea universală ale cărei legi imuabile le va suporta tragic; Eroul se expune prin întreprinderile lui, nu regăsește în ceilalți nici una din valorile care-l reprezintă și nu se sprijină pe ei. Raportul de forțe pare inegal: Oedip pe de o parte, singur în fața obstacolului, ceilalți toți, de cealaltă parte. Cu toate acestea, el decide pentru toți decizând pentru sine, exprimă rațiunea celorlalți, pe care o mediază pentru a o integra în cea universală.

Demersul artistic al lui Seneca are în vedere o miză istorico-politică: cel care a fost profesorul lui Nero face din rege – sesizează Pierre Grimal, coroborând informații de ordin istoric, literar, politic – un *exemplum* limită al condiției umane: „Regele nu este decât o pildă, una extremă, a ceea ce este om."[22] *Oedipus* se înscrie, ca și *Agamemnon* și *Hercule furios*, între conducătorii care au datoria „de a asigura pacea poporului lor"[23]. Dincolo de text se poate citi respingerea tipului de tiran, necontrolat, orb în furia instinctuală, distrugător al urbei și al valorilor acesteia. Latinistul francez propune o datare în acord cu rezonanțele din textul dramatic: *Agamemnon*, *Troienele*, *Thyestes*, *Hercule furios*, *Hercule pe muntele Oeta* ar aparține perioadei lui Claudiu; iar *Oedipus*, *Medeea*, *Fedra* perioadei de exil, aproximativ 61-62 d. Chr.

MODIFICĂRI CULTURALE ALE MITULUI

Incompatibilitatea dintre paradigma religioasă antică și schimbările profunde ale mecanismului de exercitare a puterii, începând cu perioada alexandrină, determină abandonarea pe termen lung a mitului, iar o dată cu recuperarea lui de către Pierre Corneille, în 1659, încep presiunile asupra mitului, care se va istoriciza prin noile abordări, fără să-și piardă identitatea anistorică. De la Alexandru Macedon, modelul conducătorului va rămâne pentru multe secole eroul cuceritor și civilizator: tentată de acest model, istoria devine o *genealogie* – în sensul pe care Foucault îl dă termenului – a cuceritorilor. Oedip nu face parte din această categorie; el este, prin excelență, conducătorul static, între

două fortuite exiluri: Corint şi Teba. Ca expresie a stabilităţii, este incompatibil cu expediţiile militare de achiziţie teritorială în genul lui Eneas, figura cea mai populară a Evului Mediu, cu atât mai mult cu cât şi francii şi britanicii îşi susţin descendenţa troiană. Ciclul teban al lui Statius (aprox. 40-95/96 d. Chr.) este la fel de cunoscut ca şi ciclul arthurian[24], dar deja accentele se mutaseră în epopeea romană de la problemele filosofico-politice ale tragediei greceşti şi romane la confruntările directe dintre adversarii care refac disputele din arenele şi amfiteatrele romane. *Thebais* (80 d. Chr.) reînvie viziunea eposului homeric, păstrând cadrele mitologiei greceşti, fără a le tulbura cu anacronisme romane. Ceea ce contribuie la masiva receptare a acestei opere pe parcursul Evului Mediu este, pe de o parte, genul epic, genul prin excelenţă medieval, pe de altă parte, substanţa spectaculoasă a disputelor. Statius, considerat autor de şcoală alături de Virgiliu, Ovidiu, Horaţiu, este plasat într-o zonă superioară a autorilor latini; în ierarhia metalelor va ocupa unul din locurile aurului, ceea ce înseamnă maxima apreciere acordată de grămăticul Aimeric în *Ars Lectoria*.[25] Clasificările autorilor latini în 1086 sunt frecvente în Evul Mediu, diferenţa constând în poziţia pe care aproape aceiaşi autori o ocupă. Pe de altă parte, intransigenţa religioasă faţă de orice formă declarată *incest* a fost adesea manipulată; simpla invocare a unei înrudiri de al patrulea grad între soţi conducea la desfacerea căsătoriei: „Pretextul incestului, exploatat în mod surprinzător, nu întâmpina nici o împotrivire din partea Bisericii“[26] – notează Rougemont cu privire la abuzurile feudale, acoperite tocmai de *litera legii*. Ceea ce părea să fie un exces de virtute nu era decât paravanul unui viciu: lăcomia, pentru că, o dată cu repudierea soţiei, averea acesteia rămânea soţului.

Revenirea eroului în spaţiul scenei este asigurată de Pierre Corneille. În deplină consonanţă cu ideile epocii sale, dramaturgul francez creează un univers preponderent masculin, în care incestul Iocasta – Oedip este lăsat deoparte, afirmând că „iubirea nu-şi găseşte locul în acest subiect, nici femeile vreun rol“[27].

În secolul al XVIII-lea, doi autori propun două versiuni extrem de diferite în ceea ce priveşte cuplul incestuos: Voltaire care, în 1718, supralicitează participarea Iocastei la conflictul tragic amoros printr-o altă iubire nepermisă faţă de Filoctet, şi Ducis (1787) care suprimă cu

totul rolul Iocastei. Voltaire, în spiritul secolului său, face din Oedip un răzvrătit raţionalist împotriva divinităţii:

Impitoyables dieux! Mes crimes sont les vôtres,
Et vous m'en punnisez! [...]
J'ai fait rougir les dieux
Qui m'ont forcé au crime![28]

Sfârşitul secolului al XIX-lea descoperă un element paradigmatic reprezentativ în mitul lui Oedip, sexualitatea incestuoasă a copilului, în analizele freudiene ale complexului Oedip ca "fenomen central al perioadei sexuale ce ţine de prima copilărie". Psihanalistul descrie două situaţii în care se plasează băiatul în faza falică: situaţia activă, când se substituie tatălui pe care-l consideră un obstacol în calea comunicării sale cu mama; cealaltă pasivă, când se substituie mamei pentru a comunica cu tatăl. Ambii părinţi devin în această ipostază obiecte erotice ale copilului care urmează să se identifice ulterior cu autoritatea tatălui, pentru a-şi forma Supraeul. În mod normal, se ajunge la refularea opţiunii incestuoase, respinsă într-o fază conştientă. Dacă la nivelul conştiinţei se constată un sentiment de vinovăţie nejustificat, la nivelul inconştientului persistă dorinţa de incest.

Franz von Stuck:
Sărutul Sfinxului (1895)

Oedip se transformă într-un simbol al sexualităţii covârşite de atracţia erotică pe care o exercită Sfinxul, moment adesea reprezentat pictural de simbolişti. În tabloul lui Gustave Moreau (1886), Oedip lipseşte, prezenţa sa fiind doar insinuată; Sfinxul are o faţă de *donna angelicata*, trup de leoaică, cu ghearele sfâşiind trupurile bărbaţilor morţi. Fernand Khnopff, belgianul influenţat de pictorul francez, transcrie freudian în *Arta Sfinxului sau mângâierile* (1896) confruntarea bărbat – femeie, în care se pot citi obsesiile pictorului a cărui soră se recunoaşte în portretul Sfinxului felină, fiinţă bimorfă, de această dată, care opune bimorfismul ei ambiguităţii masculin – feminin din figura lui Oedip. Pentru Franz von Stuck, relaţia cu Sfinxul din *Sărutul Sfinxului* (1895) subliniază dimensiunea instinctuală a poemului lui Heinrich Heine, care deschide

volumul *Cartea Cântecelor* (1827), în care Sfinxul este ființa paradoxală care provoacă plăcere și durere și, concomitent, atracție și repulsie. Această suprapunere este ilustrată în încordarea dureroasă a nudului de bărbat, fatal îmbrățișat de brațele metamorfozate în gheare, și părul care, inițial desenat ca funie într-o schiță preliminară, spânzură de sub brațe trupul bărbatului.[29]

În spațiul românesc, Dimitrie Paciurea a prelucrat motivul hime-

Fernand Khnopff: *Arta Sfinxului sau mângâierile* (1896)

relor, esențializând trăsăturile Sfinxului într-o stilizare sugestivă pentru stihia pe care o reprezintă: *Himera Apei*, *Himera Pământului*, *Himera Aerului*, *Himera Nopții*, sau ciclul Himerelor care „mitologizează"[30] impulsurile inconștiente, dându-le o formă plastică în deceniul al doilea al secolului XX.

ENESCU

După încercările literare ale lui Joséphin Péladan (1903) și Hugo von Hofmannsthal (1905), care țes evenimentele unde se încheagă destinul fără a se rezolva, o serie de realizări muzicale se revendică din mitul labdacizilor: Ruggiero Leoncavallo – *Re Edipo* (1920) și Igor Stravinski – *Oedipus Rex* (1927), Darius Milhaud, Arthur Honegger – *Antigona*, înainte de capodopera lui George Enescu din 1936.

După un libret în patru acte de Edmond Fleg, la crearea căruia contribuie decisiv Enescu, *Oedip* este o „simfonie dramatică" în patru mișcări, din care primele două părți reconstituie fabula mitică, iar

părțile a treia și a patra descind din tragediile lui Sofocle *Oedip Rege*, respectiv, *Oedip la Colonos*. Enescu elaborează opera timp de două decenii pentru a ajunge la „o muzică esențială, încă mai sobră decât cea a lui Gluck, o muzică de contururi simple și măreție."[31] Pentru Enescu, punctul culminant al „tragediei lirice" – cum a fost numit *Oedip*-ul enescian – nu este nici aflarea adevărului, nici resemnificarea lui Oedip cel de la Colonos, ci răspunsul la întrebarea Sfinxului. Această nouă perspectivă asupra mitului rezidă în unitatea text-muzică pe care Enescu o reface în datele ei originare. Această operă nu adaugă muzica la cuvânt, nu scrie muzica pentru cuvânt, nu a avut ca premisă convenția conform căreia compozitorul și libretistul erau entități separate, convenție deja depășită de Richard Wagner: această operă este un bloc din care nu se pot izola particule plasate pe niveluri lingvistice diferite: fonetic, morfologic, sintactic, semantic, sau muzical: motive, teme, registre, ritmuri. Mai mult, unitatea suprasegmentală a cuvântului face corp comun cu acesta: cuvântul este numai cuvânt intonat muzical, nu mai poate fi conceput altfel, iar semnificantul complex nu poate fi izolat de semnificat.

Făcând o critică a criticii muzicale, Roland Barthes, în articolul *Le grain de la voix*[32], respinge ambele posibilități de a discuta despre muzică, atât pe cea care se limitează la aprecierea exprimată adjectival, cât și pe cea care tentează o predicație. În schimb, semioticianul propune modificarea „obiectului muzical în sine, așa cum se prezintă el însuși discursului"[33], pe de o parte, și „alterarea nivelului de percepție și înțelegere intelectuală, a deplasării marginii de contact dintre muzică și limbaj"[34], pe de altă parte. El are în vedere două specii ale muzicii vocale, cum ar fi *lied*-ul și *melodia*, în care s-ar întâlni limbajul și vocea. De aceea, considerăm că termenii analizei lui Barthes pot clarifica discuția despre opera lui Enescu, care excelează în mânuirea acestei frontiere sau a punctului de incidență dintre limbaj (limbajul verbal) și voce (elementul sesizabil numai prin performare, care are funcția, în acest caz, de a da consistență sonoră limbajului).

Enescu pariază cu precădere pe punctul de incidență dintre cele două, dar alternează momentele de suprapunere cu cele de separare a codurilor: verbal, muzical, sau complică separarea lor prin simultana lor apariție, exemplul cel mai elocvent fiind realizarea climaxului din

tabloul 13, penultimul tablou al actului al doilea. În tabloul final al actului al doilea, sunt experimentate toate variantele combinatorii dintre voce şi limbaj, la care se adaugă suportul orchestral simfonic: după singularizarea componentelor vocii într-o litanie în discursul filosofic-meditativ al lui Oedip asupra zădărniciei existenţei umane într-un univers ostil, survine densitatea mijloacelor prin care se „comunică, reprezintă şi exprimă" (phenocântecul[35]), coroborate cu străfundurile fiinţei din care se naşte emisia fizică a sunetului cântat sau rostit (genocântecul). La nivelul phenocântecului se pot urmări spectaculoase devieri ale mitului pentru a-i da un sens profund umanist: valorile culturale reflectate de performare, forma melodică, *idiolectul compozitorului*, converg izotopic către ceea ce va fi răspunsul la întrebarea Sfinxului: „Cine-i mai tare ca Soarta?" Acumulările în *sotto voce*, care irump o dată cu *crescendo*-ul orchestrei şi preeminenţa registrelor înalte asupra celor grave, declanşarea unui ritm săltat coincide cu răspunsul lui Oedip: „Omul, omu-i mai tare ca Soarta!" Deturnând întrebarea, Fleg – Enescu schimbă ordinea valorilor în ierarhie: nici un element metafizic nu poate concura cu măreţia omului. Destinul este înfrânt de două ori: prima oară, prin anihilarea Sfinxului; a două oară, prin suferinţa cu valoare purificatoare. Din acest punct al operei, cuvântul rostit s-a liricizat în extrem, devenind muzică.

COCTEAU, GIDE, BUTOR, ROBBE-GRILLET

Dacă se iau în discuţie numai operele care reevaluează mitul lui Oedip în secolul XX francez – căruia i se integrează şi efortul creator al lui Enescu –, se ajunge la concluzia că nu este un fenomen izolat sau o simplă coincidenţă. Dacă la acestea se adaugă şi restul lucrărilor inspirate de miturile clasicităţii, fie în varianta originală grecească sau latină, fie în prelucrarea neoclasicismului francez, lista devine impresionantă. La o atentă analiză se constată că în spaţiul cultural francez, prestigiul clasicismului – clasicismul secolului al XVII-lea – nu a fost niciodată oficial diminuat, chiar dacă a fost concurat de capodoperele naţionale ale romantismului, ale realismului, ale naturalismului, ale simbolismului. Capodoperele clasicismului (şi, prin ele, miturile Anti-

chităţii) au rămas ca o constantă de referinţă în *main stream*, alături de lucrările unor autori care au schimbat cursul literaturii europene: Balzac, Flaubert Zola, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé.[36] Acest fapt se poate explica prin impactul pe care l-a avut învăţământul, preponderent umanist până după cel de-al doilea război mondial, şi, în cadrul lui, învăţământul clasic, care a contribuit substanţial la formarea unui public pregătit să recepteze literatură de inspiraţie clasică. În plus, neoclasicismul, identificat cu tradiţia naţională în Franţa, a fost aprig apărat la începutul secolului XX de societăţi ca *Les Amis du Latin*, *La ligue pour la culture française*, reviste ca *Revue critique des idées et des livres*, şi de volume ca *Le romantisme français* sau *La Doctrine officielle de l'Université* semnate de P. Lasserre[37]. Toate aceste acţiuni au fost ideologic susţinute de mişcarea de dreapta coordonată de Charles Maurras prin gruparea *L'Action française*. Istoriile, antologiile şi manualele de literatură franceză au promovat masiv texte clasice, iar studiul limbii vechi greceşti şi al latinei a rămas în programele curriculare din şcolile de elită, *aristocratice* până în anii '50[38]. Urmărind statistic învăţământul umanist în Franţa şi în teritoriile franceze de la mijlocul secolului al XIX-lea până în anii '80 ai secolului XX, Paul Gerbod a demonstrat cum s-a menţinut cultura clasicităţii antice prin intermediul sistemului de învăţământ[39].

Autorii francezi care se afirmă până la mijlocul secolului al XX-lea, mai puţin Alain Robbe-Grillet, sunt de formaţie umanistă, deci, cu un *background* clasic solid. Jean Cocteau (n. 1889) creşte într-o atmosferă culturală complexă; este familiarizat cu grupul celor şase compozitori antiwagnerieni: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Durey, Darius Milhaud, Francis Poulenc (din care doi au compus opere inspirate din ciclul teban), frecventează lumea teatrului şi a baletului, se lansează ca scriitor la 19 ani (1908), graţie marelui actor Edouard de Max, care organizează lectura unei selecţii de poeme la Théâtre Fémina, de pe Champs-Elysées, iar bacalaureatul, pe care-l ia la Liceul Condorcet, atestă aceeaşi cultură sub auspicii clasice. André Gide (n. 1886) îşi declară formaţia umanistă clasică în *Jurnal*, notând în primele pagini impresiile despre orele lui Brunetière, celebru profesor de literatură franceză, recunoscut pentru preferinţele clasice, pentru a menţiona ceea ce este extrem de relevant pentru acest studiu.

Michel Butor (n. 1926) este absolvent de filologie clasică cu licența în filosofie la Sorbona, reprezentant al *Noului Roman*, în vreme ce Robbe-Grillet (n. 1922) este singurul care, prin educație și studii, aparține domeniului științelor, fără a socoti însă pregătirea secundară – despre care studiile arată că era orientată către valorile clasice – și cele două licee pe care le-a frecventat. Perspectiva pozitivistă a *leader*-ului *Noului Roman* domină teoria despre roman: lumea fizică este singura realitate, lumea obiectelor este singura cale către memorie. În eseul din 1963, *Pour un nouveau roman*, scriitorul definește genul romanesc ca pe o nouă „formă capabilă să exprime (și să creeze) noi relații între om și lume"[40], în care intervenția autorului trebuie să se retragă într-un ton impersonal, nemanipulant la nivelul receptării.

Pentru acești autori francezi, cultura clasică a reprezentat o provocare pentru propria lor creație literară.

În *La machine infernale* (1932), Jean Cocteau reformulează substanța mitică în sens psihanalitic. Tiresias este un profet în variantă modernă care preia atribuțiile psihiatrului: lui îi povestește regina visele, i se confesează, îi cere sfatul, el are acces la cele mai intime secrete ale familiei regale. Adevărul s-a internalizat; nu se mai află în afara protagoniștilor, nu mai este o valoare imuabilă, abstractă, absolută, transcendentă. Dacă până la tragedia lui Cocteau adevărul căutat de Oedip a cunoscut mai multe instanțe de ocultare: zeii pentru tragedia greacă, mantica viscerală pentru Roma, datoria morală pe care eroul trebuie s-o împlinească pentru neoclasicismul francez în varianta Corneille, rațiunea umană pentru Voltaire, sau traseul existenței umane pentru Hofmannsthal, în această piesă adevărul se află ascuns în inconștient, de unde trebuie să iasă în planul conștientului.

Toate cele patru acte: *Fantoma, Întâlnirea lui Oedip cu Sfinxul, Noaptea nunții, Oedip Rege*, întreține suspiciunea unei relații incestuoase până în momentul conștientizării ei, mai întâi de către Iocasta, apoi de către Oedip: „ar putea să-ți fie fiu" este replica lui Tiresias adresată Iocastei, „ar putea să-ți fie mamă" spune Sfinxul lui Oedip, „ai putea să-mi fii copil" spune chiar Iocasta în noaptea nunții lui Oedip, refăcând oracolul emis cândva la Delphi, dar figurat pe scenă de Sfinx. În această nouă conjunctură, Oedip nu mai poate fi simbolul înțelepciunii umane, atâta vreme cât este incapabil să răspundă la întrebarea Sfinxului, sau să înțeleagă mesajele prevenitoare ale acesteia – Sfinxul este o tânără ademenitoare; dimpotrivă, se comportă *copilărește*, fiind, din punct de vedere psihic, *imatură*. Traseul eroului figurează tragic intrarea în vârsta maturității a oricărui băiat care trebuie să înfrunte autoritatea tatălui și să se despartă de alinturile mamei.

Spre deosebire de reelaborarea lui Cocteau, André Gide, care își scrie piesa în aceeași perioadă, se întoarce la ambianța mitică a Antichității, al cărei plan metafizic îl coboară la nivelul relațiilor interumane. Oedip își recapătă valențele mitice, dar experimentează un alt complex, acela al marginalului. Oedip, copil abandonat, fără acte, fără identitate, considerând această situație un privilegiu al maximei libertăți, dă identitate spațiului pe care-l reprezintă, devine centrul lumii civice. Noua dimensiune tragică se fundamentează psihologic pe individualismul exacerbat al eroului. Oedip cel fără trecut, fără părinți, fără modele, crede că are în față un întreg univers de creat sau de inventat.[41] Superbia de a paria pe sine, de a absolutiza natura umană, având ca argument unicul răspuns pe care l-ar fi putut da Sfinxului, îi ascunde complexitatea nevăzută a lumii. Lecția umanistă a lui Gide atinge tragicul în *optica creștină*[42], pe care o adoptă în final eroul păgân. Oedip preia întreaga suferință a umanității pentru a aduce bunătatea, la fel cum Tezeu va dezvălui valoarea absolută pentru omenire: viața fericită și liberă. Ideea notată în 18 ianuarie 1931 în Jurnal: „Și-mi imaginez, în chip de epilog, un dialog între Oedip și Tezeu. Mă gândesc la o viață a lui Tezeu (o, de mult mă gândeam) în care și-ar găsi locul (ceea ce îmi trece prin cap abia azi, în trenul spre Cuverville), o întâlnire hotărâtoare a celor doi eroi, care s-ar măsura reciproc și și-ar arunca o lumină nouă asupra vieții lor, privind-o una prin cealaltă."[43] se va contura abia în 1946, când mesajul lui Oedip se va întregi, depășind încrâncenarea unei ființe cu pretenții de auto-suficiență.

Pentru noul roman francez, Oedip este personajul prin care erorile existenței pot fi înțelese. În *Les gommes* (1953) de Robbe-Grillet, aluziile mitice dau sens gesturilor lui Wallas, textului în ansamblul său, în vreme ce în *L'emploie du temps* (1956) de Michel Butor, supozițiile lui Jacques Revel cu privire la crima din Breston capătă sens o dată cu scrierea textului, care funcționează ca fir al Ariadnei. Cei doi protagoniști rătăcesc prin labirintul existenței, cu care nu se pot acomoda și pe care trebuie s-o descifreze printr-un sens exterior

propriului destin, cu ajutorul unor metafore scripturale: guma care şterge textul, lăsând în urmă un palimpsest indescifrabil în primul caz; „fortăreaţa de rânduri scrise pe foi albe“[44] pe care o ridică protector protagonistul în cel de-al doilea caz.

THOMAS PYNCHON

Romanul din 1965, intitulat *Strigarea lotului 49*, creează o textură extrem de complicată, cu rezonanţe mitice aparent superficiale, în jurul protagonistei Oedipa Maas, echivalentul feminin al numelui *Oedip*. Arhitectura entropică a romanului, în care linia narativă principală – traseul protagonistei spre San Narciso, unde trebuie să funcţioneze ca executor testamentar al lui Pierce Inverarity – este permanent completată de o serie de informaţii, atrage în progresie geometrică alte nesfârşite serii de informaţii care, paradoxal, o îndepărtează, apropiind-o de sensul ascuns al căutării sale. Formula postmodernă atinge masa narativă, pe care o transformă într-un preambul a ceea ce nu se mai povesteşte în roman. Evenimentele, în incoerenţa lor, par să deseneze un traseu în care protagonista este deja angajată. Inserţii narative ca: reconstituirea complicatei intrigi a filmului *Epurat*, în care rolul de copil l-a jucat unul din avocaţii defunctului; înregistrarea versurilor melodiilor pe care formaţia *Paranoizii* le interpretează în curtea motelului „Echo“; participarea la reprezentaţia piesei *Tragedia Curierului*; inscripţia de pe placa găsită pe malul unui lac, în care se comprimă acţiunea piesei, dar şi a unui fragment din roman care se referă la industria care prelucrează oseminte umane (REBUT); sancţionarea ca incest a celor care preiau o maşină dintr-un cimitir de maşini (REBUT) cu care se deschide romanul, sunt tot atâtea episoade deschise din care un detaliu sau mai multe trimit la o restaurare aproape arheologică a sistemului Tristero. Oedipa se lasă sedusă de capcana serviciului de poştă REBUT, serviciu ilegal, paralel cu cel oficial, cu însemne proprii, care este vehiculul unor informaţii misterioase sub deviza: „RĂMÂNEM ÎN EXPECTATIVĂ PÂNĂ LA BIRUINŢA ULTRATĂCUTĂ A LUI TRISTERO“. Revelaţia eroinei: „Însemnând ce? Că [...] ei toţi erau oamenii lui Pierce Inverarity? *Cumpăraţi?* Sau loiali pe gratis, ca să se amuze, unei farse grandioase scornite de el, numai ca s-o pună pe ea în dificultate, s-o terorizeze sau să-i

facă educaţie etică?“[45] transformă destinul sau hazardul în paranoia. Abundenţa detaliilor polisemantice, care nu numai că fragmentează discursul narativ, dar bruiază orice înlănţuire logică, fracturează permanent orizonturile de aşteptare ale protagonistei, sunt echivalentele postmoderne ale oracolului iraţional. Tehnicile postmoderne de constituire a unui discurs narativ reflexiv şi autoreflexiv dau un alt sens căutării în labirintul de semne. În acest univers suprasaturat semiotic, existenţa, atunci când are conştiinţa propriilor mişcări, se confundă cu o hermeneutică. Finalitatea acestui demers hermeneutic este răspunsul la întrebarea ce sens are existenţa sau, mai bine zis, ce sens i se dă existenţei. Existenţa unui individ devine ea însăşi un semn într-un şir de semne a căror coerenţă trebuie s-o dea Oedipa.

Hăţişul semnelor pe care se străduieşte să le înţeleagă, confruntările reale sau onirice, coincidenţele stranii care se perpetuează într-un *mise-en-abyme* din ce în ce mai restrâns, o conduc pe Oedipa Maas spre întâlnirea finală cu Loren Passerine, adjudecătorul din sala de licitaţie, unde aşteaptă „strigarea lotului 49“, la fel cum descâlcind mesajele oraculare, Oedip Rege aştepta în Teba venirea lui Creon de la Delphi pentru a striga destinul.

ZOGRAFI

Într-un alt spaţiu cultural, piesa în trei acte a dramaturgului român Vlad Zografi, *Oedip la Delphi* (1997), propune o imagine în oglindă a eroului tragic sofoclean: Oedip *vede* alături de Pythia cum omenirea este acaparată de rău. Omul nu mai este cea mai mare minune a universului, ca în celebrul vers din Antigona, nu mai este „măsura tuturor lucrurilor“ ca în enunţul lui Protagoras, omul este, „în toată ticăloşia lui“, acaparat de „un rău care vine dinăuntru şi de care nimeni nu se vindecă...“[46] Pentru că lumea pe care ajunge s-o cunoască alături de Pythia, iubind-o pe Pythia, este invadată de rău, Oedip va consimţi să-şi înfăptuiască, la rândul lui, răul care i-a fost dat. Încercarea disperată a lui Oedip de a bloca destinul prin ocuparea sanctuarului lui Apollo, având drept consecinţă blocarea comunicării oraculare, distruge echilibrul fragil menţinut artificial de Pythia prin sentenţiile dictatoriale ale zeului. Distrugerea discursului dictatorial generează haosul într-o lume în care libertatea deciziilor nu existase şi nici nu putea

exista. Absența vocii transcendente, totalitare, sfărâmă mecanismul care se baza pe principiul ascultării unilaterale. Deznodământul piesei, plecarea lui Oedip pentru a-și împlini destinul, rămâne tragic nu prin confirmarea enunțului dictatorial, ci prin confuzia pe care o deschide:

CORIFEUL: Ține bâta strâns în mâna dreaptă și totuși aleargă mai repede.
CORUL: Cuprins de furie aleargă Oedip. Parcă ar vrea să scape și de umbra lui, s-o arunce în praf. (*Pauză.*)
PYTHIA: La o răscruce...
CORIFEUL: A ajuns la o răscruce!
CORUL: A ajuns la o răscruce!
PYTHIA: La răscruce...
CORIFEUL: O răscruce unde se întâlnesc trei drumuri!
CORUL: A ajuns la o răscruce!
PYTHIA: O răscruce unde se întâlnesc trei drumuri; îi apare în față un crainic.
CORIFEUL: Parcă nici nu l-ar vedea.
CORUL: Nu-l vede pe crainic.
PYTHIA: Aleargă spre crainic. [...]
CORIFEUL: Praful se înalță la cer.
PYTHIA: În urma crainicului merge încet un car tras de doi cai. [...]
CORUL: Cine e în car?
CORIFEUL: Vedeți cine e în car? (*Pauză.*)
PYTHIA: Doar vizitiul și un bătrân se află în car. [...]
PYTHIA: Oedip aleargă spre car ca un disperat.
CORUL: Aleargă spre car ca un nebun.
CORIFEUL: E transpirat.
CORUL: Bâta i s-a lipit de mână.
CORIFEUL: Praful i-a intrat în sânge. (*Pauză.*)
PYTHIA: Drumul e îngust!
CORIFEUL: Drumul e îngust!
CORUL: Drumul e îngust!
PYTHIA: Drumul e îngust.
CORIFEUL: Drumul e îngust.
CORUL: Drumul e îngust.
PYTHIA: Drumul e îngust.
(*Corul coboară de pe scenă și îndeamnă publicul să părăsească sala, în timp ce repetă obsesiv, împreună cu Pythia – rămasă în scenă – „Drumul e îngust!"*)[47]

Dubla lectură a tragediei lui Zografi presupune un sens literal al mitului grec, reevaluat în formula Godot, a așteptării inactive, până la un climax în care irumpe plenar GOLUL, NEANTUL, sau un sens parabolic, care voalează adevărurile tensionate ale unei societăți contemporane.

Note:

[1] Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Editura Politică, București, 1978, p. 257.
[2] *Ibid.*, p. 258.
[3] „Văzui și pe frumoasa Epicaste, / Pe mama lui Edip, aceea care / Făcu păcat grozav pe neștiute / Luându-și fiul de bărbat, iar dânsul / Luă pe mama-i după ce ucise / Pe tatăl său; ci-ndată despre asta / Pe muritori înștiințară zeii. / El mai domni peste cadmei în Teba / Cea desfătată, mistuit în patimi / Cu-a zeilor voință arzătoare, / Dar dânsa, de durere copleșită, / Își prinse lanț amar de-o grindă-naltă / Din casa ei și merse pe tărâmul / Cu porți de fier pe veci închis al morții. / Și astfel lui Edip lăsă în urmă / Dureri nespuse, toată-acea urgie / Ce vine din blăstemurile mamei." în Homer, *Odiseea*, traducere: George Murnu, E.S.P.L.A., București, 1960, p. 355.
[4] Hesiod – Orfeu, *Poeme*, traducere: Ion Acsan, Minerva, București, 1987, pp. 46-47: „Când și această seminție fu astupată cu țărână / Atuncea iarăși Zeus Cronidul, pe glia darnică-n bucate / A făurit-o și pe-a patra, cu mult mai dreaptă și mai bună, / Divină seminție de-oameni-eroi, numiți și semizei, / Din vârsta care pe-ntinsul pământ trăi-naintea noastră. / Pieiră în războiul crâncen și-n bătălia-nverșunată, / O bună parte-n fața Tebei cu șapte porți, pământ cadmeic. / Când pentru turme stăpânite de-Oedip se încleștară-n luptă, / Duși de corăbii peste-ntinsa genune a mării; altă parte / La Troia poposit-a pentru Elena cu frumoase plete / Și-acolo moartea cu obștescul sfârșit, pe rând, i-a-nvăluit. / Lor însă, osebit de oameni, le-a dat și viață și lăcaș / Cronidul tată Zeus, ducându-i la capătul pământului. / Ei dăinuiesc în locu-acela cu suflet ocolit de griji; / Au insule Preafericiții pe lângă-Oceanul cu vârtejuri, / Eroii norocoși pe care fertila glie-i răsplătește / Cu dulci recolte-mbelșugate de trei ori în același an. / Nemuritorii nu-s pe-aproape și Cronos cârmuiește-acolo. / Scoțându-i lanțurile sale, părintele de zei și oameni / A dat și glorie și cinste eroilor feriți de lume. / O semințe înzestrată cu atâta faimă de Zeus însuși / Nu se mai află-ntre bărbații iviți pe roditoarea glie."
[5] Mihai Gramatopol, *Moira, Mythos, Drama*, Univers, București, 2000, p. 77.
[6] Martin Heidegger, *Introducere în metafizică*, traducere: Gabriel Liiceanu, Thomas Kleininger, Humanitas, București, 1999, p. 147.
[7] *Ibid.*, p. 146.
[8] Martin Heidegger, *Despre esența adevărului* în *Repere pe drumul gândirii*, traducere: Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Editura Politică, București, 1988, p. 139.
[9] *Ibid.*, p. 142: „enunțarea se orientează după ființare".
[10] *Ibid.*, p. 144.
[11] *Idem.*
[12] *Ibid.*, p. 145.
[13] *Idem.*
[14] *Ibid.*, p. 146.
[15] Vezi G. Glotz, *Cetatea greacă*, traducere: Mioara și Pan Izverna, Meridiane, București, 1992, pp. 358-367.
[16] Zoe Petre, *Cetatea greacă. Între real și imaginar*, Nemira, București, 2000.

[17] Alexandru Nicolae Cizek, *Eroi politici ai Antichităţii*, Univers, Bucureşti, 1976.
[18] *Ibid.*, p. 59.
[19] Zoe Petre, *op. cit.*, pp. 323-324.
[20] Alexandru Nicolae Cizek, *op. cit.*, pp. 66-67.
[21] Seneca, *Tragedii*, traducere: Traian Diaconescu, vol. I, Univers, Bucureşti, 1979, pp. 36-39.
[22] Pierre Grimal, *Seneca*, traducere: Dan şi Barbu Sluşanschi, Univers, Bucureşti, 1992, p. 383.
[23] *Idem.*
[24] Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, traducere: Adolf Armbruster, Univers, Bucureşti, 1970, p. 29.
[25] *Ibid.*, pp. 535-536.
[26] Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, traducere: Ioana Feodorov, Univers, Bucureşti, 2000, p. 40.
[27] *Apud.* Colette Astier în Eric M. Moormann şi Wilfried Uitterhoeve, tradus în italiană *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, îngrijit de Elisa Tetamo, Bruno Mondadori, Milano, 1997.
[28] Octavia L. Cosma, *Oedip-ul enescian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1967, p. 38.
[29] Gudrun Kömer, *The Kiss of the Sphinx*, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Preste (eds), Munich – London – New York, 2000, pp. 158-159.
[30] Ion Frunzetti, *Paciurea*, Meridiane, Bucureşti, 1989, p. 111.
[31] *Apud.* Emanoil Ciomac, *Enescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1968, p. 164.
[32] In *Musique en jeu* 9/1972, folosit în traducerea engleză a lui Stephen Heath din volumul *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1994.
[33] Roland Barthes, *The Grain of the Voice*, in *Image-Music-Text*, ed. cit., p. 180.
[34] „It would be better to change the musical object itself, as it presents itself to discourse, better to alter its level of perception or intellection, to displace the fringe of contact between music and language.", *ibid.*, pp. 180-181.
[35] Roland Barthes, *Image-Music-Text*, ed. cit., p. 182.
[36] Selecţia numelor este preluată după Françoise şi Paul Gerbod, *Introduction à la vie littéraire du XXe siècle*, Bordas, Paris, 1986, p. 6.
[37] *Idem.*
[38] *Ibid.*, p. 9.
[39] „Ainsi, dans les différents ordres de'enseignements, le système éducatif français continue, du moins dans la première moitié de ce siècle, à se référer aux valeurs littéraires de l'humanisme classique. Les conséquences en sont capitales. Tout d'abord, l'héritage gréco-latin est maintenu, contre vents et marées, et reste considéré comme le fondement même de toute culture. Les professeurs transmettent aux jeunes générations, mythes et légendes de la Grèce et de Rome [...]" in Françoise şi Paul Gerbod, *op. cit.*, p. 11.

[40] „...form capable of expressing (or of creating) new relations between man and the world, to all those who have determined to invent the novel, in other words, to invent man." *Apud.* www.kirjasto.sci.fi/grillet.htm
[41] „Jailli de l'inconnu; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer; tout à créer, ancêtres,.. à inventer, à découvrir. Personne à qui ressembler, que moi-même." *Apud.* Jean Calude, *André Gide*, Gallimard, Paris, 1992, p. 30.
[42] Într-o discuţie cu Roger Martin du Gard din 1920, *apud. ibid.*, p.33.
[43] André Gide, *Jurnal 1889-1951*, traducere: Savin Bratu, Univers, Bucureşti, 1970, pp. 393.
[44] Michel Butor, *L'emploie du temps*, *apud.* studiul introductiv al Georgetei Horodincă la Michel Butor, *Renunţarea*, E.P.L.U., Bucureşti, 1967, p. 24.
[45] Thomas Pynchon, *Strigarea lotului 49*, traducere: Geta Dumitriu, Univers, Bucureşti, 1999, p. 153.
[46] Vlad Zografi, *Oedip la Delphi*, Humanitas, Bucureşti, 1997, pp. 73-74.
[47] *Ibid.*, p. 110-111.

ANTIGONA

Expresie a datoriei asumate ca valoare absolută, Antigona este, prin excelenţă, figura epocilor de criză civică. De la tragedia lui Sofocle, care a funcţionat ca text declanşator de text, toate celelalte *Antigone* au vădit teribila putere a modelului antic. Această protagonistă a provocat mai degrabă tentaţia traducerii decât a stimulat creaţia originală; a deschis mai degrabă drumul accentuărilor unor sensuri deja existente, dar neexploatate în detaliu, decât a lansat noi redimensionări în profunzimea mitului. Mitul Antigonei este fixat, ca şi mitul lui Oedip, de tragedianul grec, trimiterile anterioare nefiind relevante pentru cultura europeană care s-a interesat de el. Extrem de relevantă poate fi observaţia că tragedia Antigonei i-a stârnit în primul rând pe filosofi (Kierkegaard, Hegel, Heidegger), care au elaborat noi Antigone, dând sensuri noi tramei, în vreme ce scriitorii au eşuat în a adapta la problematica epocii contemporane lor discuţia asupra morţii şi asupra datoriei, de multe ori nedepăşind efortul traducerii, chiar dacă acesta înseamnă, implicit, o recreare şi o adaptare la o altă cultură.

SOFOCLE

Tragedia lui Sofocle, reprezentată la Atena în 440 î. Chr., rezolvă toate firele mitice printr-o simetrie perfectă la nivelul gesticii tragice a protagoniştilor: morţii Iocastei şi exilului lui Oedip din *Oedip Rege* le corespund moartea Euridicei şi exilul lui Creon din finalul *Antigonei*; confruntării Oedip-Tiresias îi corespunde confruntarea Creon-Tiresias; acuzarea lui Tiresias de către Oedip este substituită de acuzarea aceluiaşi profet de către Creon; moartea fiilor lui Oedip (Eteocle, Polynice) are un echivalent în moartea fiilor lui Creon (Hemon, Megareus); paricidului înfăptuit de Oedip asupra lui Laios îi corespunde tentativa uciderii lui Creon de către fiul său Hemon; dorinţa de moarte a lui Creon de la sfârşitul tragediei trimite la dorinţa de moarte a Antigonei de la început. Mitul labdacizilor se închide tragic, nici o

continuare nemaifiind posibilă. *Antigona* consumă toate deciziile tragice, epuizează toate situaţiile tragice, anihilează toţi protagoniştii, tragici şi potenţial tragici. Creon şi Ismena, singurii supravieţuitori, nu sunt autentici eroi tragici în momentul dramatic al derulării evenimentelor. De fapt, Ismenei îi este funciar străină esenţa tragică, fiind mai degrabă o potenţatoare a tragicului, atât în *Oedip la Colonos* cât şi în *Antigona*. Ea *este* numai în măsura în care există eroul sau eroina ale cărei puteri trebuie să le evidenţieze printr-o raportare permanentă la ea. Ismena *este* atâta timp cât *este* Antigona, fără Antigona ea nu mai poate fi, iar replica: „Dar viaţa-mi, fără ea, ar mai avea vrun rost?“[1] constituie un argument în acest sens. În ceea ce-l priveşte pe Creon, el deţine premisele unui erou tragic, paradoxal, abia atunci când încetează să mai fie: *„Eu... sunt... sfârşit!“*[2] este ultimul lui enunţ şi singurul tragic. Practic, cariera de erou tragic a lui Creon se încheie atunci când începe:

Să vină moartea! Moartea mea!
Cea mai frumoasă dintre morţi,
Să-mi vină astăzi moartea mea!
Şi să-mi aducă cea din urmă zi,
Cea mai ferice-a vieţii mele zi!
Să nu apuc nici zorile![3]

Exclamaţiile aparent retorice (din antistrofa 2 din finalul tragediei) se fac ecoul celei mai profunde sentenţii ale gândirii greceşti, în conformitate cu studiul lui Nietzsche *Naşterea tragediei*, capitolul 3, în care se justifică necesitatea dimensiunii apollinice prin parabola regelui Midas:

> O veche legendă spune că regele Midas a urmărit multă vreme în pădure pe înţeleptul Silen, însoţitorul lui Dionysos, fără a-l putea prinde. Când în sfârşit Silen i-a căzut în mâini, regele l-a întrebat care este pentru oameni lucrul cel mai bun şi cel mai prielnic. Demonul a tăcut, rigid şi nemişcat; până la urmă, constrâns de rege, a spus următoarele, izbucnind într-un râs strident: Neam netrebnic şi muritor, fiu al hazardului şi al trudei, de ce mă sileşti să-ţi spun ceea ce nu e bine pentru tine să auzi? Ceea ce e binele suprem, îţi este inaccesibil: a nu te fi născut, a nu fi, *a fi nimic*. Binele imediat următor ar fi pentru tine... să mori curând![4]

Creon imploră moartea, iar simetriile menţionate sugerează că o primeşte: Oedip şi Antigona, ale căror gesturi le reface parţial Creon,

sunt deja *dincolo*; Creon trebuie să încheie acest circuit prin moartea pe care o cere sfâşietor. El nu ajunge prin raţiune (Oedip) sau prin credinţă (Antigona) la acest adevăr; el ajunge la înţelepciunea ultimă prin pierderea tuturor celor pe care îi iubeşte. Numai atunci când iubirea lui rămâne fără obiect, când lumea lui Creon se năruie, el are acces la înţelepciune. Violenta iluminare readuce starea de echilibru precar de unde a început mitul labdacizilor: din Polidoros (Numeroase daruri) şi Nychtis (Noaptea) se naşte Labdacos (Şchiopul), tatăl lui Laios (Stângaciul), şi Zethos şi Amphion. Laios este dat lui Pelops pentru a fi crescut, iar ceilalţi doi, *fraţi gemeni*, construiesc cetatea cu şapte porţi: unul cară pietrele, celălalt cântă la lira cu şapte corzi, iar pietrele se ordonează singure sub ordinea cântecului. Amphion va fi ucis de *Apollo*, Zethos se va căsători cu Tebea, cea al cărei nume va da numele cetăţii. Laios *cucereşte* Teba, dar asupra lui planează blestemul lui Pelops, acela de a fi cel cu care începe sfârşitul neamului său, fiindcă îi sedusese fiul şi, drept urmare, acesta se sinucisese. În destinul său este înscrisă interdicţia de a avea copii, iar dacă aceasta este încălcată, ar urma să fie omorât de fiul său. Oedip, fiul lui Laios, îndepărtat din Teba, crescut în Corint, îşi ucide tatăl şi se căsătoreşte cu Iocasta, mama sa şi sora lui Creon, împlinind oracolul lui *Apollo*. Din incest se nasc Eteocle, Polynice, Ismena şi Antigona, dintre care Eteocle conduce Teba, iar Polynice tentează *cucerirea* ei. La rândul său, Creon este descendentul direct „al bărbaţilor ce fuseseră semănaţi"[5] din dinţii monstrului ucis de Cadmos. O dată cu moartea lui, Teba reintră în starea de dinainte de monstrul învins de Cadmos, a nimicului instaurat pe Pământul originar. Locuitorii Tebei sunt chiar zidurile cetăţii care s-au reîntemeiat în armonia divinului Apollo. Corifeul, în ultima intervenţie, dă un nou sens fericirii, care are însă nevoie de o altă umanitate, ale cărei gesturi fondatoare nu se află în monstruos, ale cărei origini nu se plămădesc *strâmb*:

Ah, chibzuinţa-i har zeiesc... Şi cel
Cui soarta-i va fi dat-o dar va fi
Găsit şi taina fericirii... Dar
Acei trufaşi ce-or înfrunta pe zei
Vor fi cumplit loviţi... Şi-abia atunci
Vor învăţa a fi-nţelepţi... târziu,
Târziu... când bătrâneţea i-a ajuns.[6]

Omul lui Protagoras, *măsură a tuturor lucrurilor*, nu este înţeleptul, ci acela care se raportează permanent de pe alte poziţii la realitatea contingentă. El nu poate fi reper pentru că este de fiecare dată altul, fiind, prin natura sa instabilă, antieroul. Eroul sofoclean este, în schimb, eroul reper al lumii umane şi al universului fizic, cel despre care spune corul în *Antigona*:

În lume-s multe mari minuni;
Mai mari ca omul însă nu-s![7]

El nu este eroul tragic, omul în confruntare cu destinul, ci omul stăpânitor al *physis*-ului, înzestrat cu *logos*, care, prin natura sa, nu poate eluda moarte:

Purtat de vânt, străbate mări,
Prin hulă şi prin val spumos,
Prin val vuind vijelios.
El an de an, fără istov,
Cu plugul lui tras de catâri,
Răstoarnă brazda în pământ.
O, -n veci neistovit pământ!

Antistrofa 1
Născocitor, a prins în laţ
Jivinele de prin păduri,
Şi păsările din văzduh.
A prins în iţe de năvod
Şi peştii din adânc de mări.
Mai cad tot în capcana lui
Şi fiarele de prin câmpii
Şi de prin munţi – viclean ce e!
Pe armăsarii încomaţi
I-a înhămat, i-a pus în jug,
Cum a-njugat el de prin munţi
Pe taurii cei ne-mblânziţi.

Strofa 2
El, singur, zborul gândului
Şi-al vorbii dar le-a dibăcit
Şi ştie-a cârmui cetăţi.
A izbutit a se feri

De geruri aspre şi furtuni,
Că-i spornic tare-n născociri!
Şi tot ce fi-va, va-nfrunta;
Pe Hades doar a-l ocoli
El nu va izbuti nicicând,
Măcar că leacul multor boli
Ce n-aveau leac, el l-a găsit!

Antistrofa 2
E iscusit cum nici gândeşti;
Spre rău o ia, spre bine-apoi.
Cinsti-va legile-omeneşti
Şi jurământul către zei?
Cetatea-l va slăvi.
Dar nu e vrednic de măriri
De va călca el legile,
De-o fi om rău, de-o fi trufaş.
Atare om nici în al meu
Cămin şi nici în sufletu-mi
Să nu-şi găsească loc nicicând![8]

TRADUCERILE ŞI PRELUCRĂRILE ANTIGONEI

Antichitatea propune deja două modele: Sofocle şi Euripide, care se disting prin perspectiva asupra lui Creon. Pentru Sofocle, Creon este în primul rând tiranul cetăţii care poartă responsabilitatea ei morală, pentru Euripide, este tatăl care face eforturi pentru a-şi salva fiul. Tragedia lui Euripide intitulată *Antigona* nu s-a păstrat, dar *Fenicienele* a influenţat masiv literatura medievală, mai ales prin intermediarul latin Statius.[9] Cu excepţia adaptării lui Lucius Accius din secolul al II-lea î. Chr., care urmează modelul Sofocle, toate celelalte tragedii ale Antichităţii târzii adoptă varianta Euripide. *Roma de Thèbes* (secolul XII d. Chr.), Boccaccio *Teseida* sau *De claris mulieribus*, Geoffrey Chaucer *Knight's Tale* sau Lydgate *The Story of Thebes* denotă un eclectism la nivelul construirii personajului Creon, cel mai labil din acest punct de vedere.

În secolul al XVI-lea italian, secol renascentist, Antigona este, alături de Oedip, figura reprezentativă a clasicităţii greceşti, chiar dacă textele sunt traduceri în latină sau italiană. Prezenţa Antigonei se es-

tompase, pentru a lăsa în lumină lupta fratricidă Eteocle-Polinice, apariţia ei în ciclurile eroice medievale şi în tragediile clasice franceze: Robert Garnier *Antigone* (1580), Rotrou *La Thébaïde* (1638), Racine *La Thébaïde* (1664) figurează analogic pietatea creştină. Implicaţiile contemporane, religioase şi istorice, pe care le numeşte Steiner în cartea lui, dovedesc maleabilitatea mitului în circumstanţe istorice, culturale, politice atât de diferite.

Cel mai mare aflux de *Antigone* se numără în secolul al XVIII-lea, când opere, spectacole de teatru, balete pe acest subiect reapar în spaţiul italian, francez şi german[10], fapt care a fost pus în legătură cu crucialul eveniment istoric, *Revoluţia franceză*, şi cu una din consecinţele lui, declaraţia Drepturilor Omului. Ceea ce nu s-a remarcat însă, este posibila rezonanţă a tramei mitice în aceste documente: în primul rând, Thomas Paine (1737-1809) în *The Rights of Man. Being An Answer To Mr. Burke's Attack On The French Revolution* pune problema din punctul de vedere al popoarelor străine şi al guvernelor lor[11], care văd un pericol în exemplul revoluţionar francez. Formele de guvernare sunt tipologic două: *civilizate* şi *sălbatic necivilizate*, cărora le este caracteristică nesupunerea faţă de legea lui Dumnezeu şi legea omului deopotrivă.[12] Or, Antigona era în toate tragediile secolului apărătoarea acestor legi, iar faptul că în anumite piese Creon pare dispus să renunţe la coroana sa (icon al monarhiei momentului: Racine, Alfieri), metonimie pentru guvernarea *necivilizată*, anticipă sensul marii schimbări politice în care Creon – Ludovic al XVI-lea este judecat (decembrie 1792), executat (ianuarie 1793), iar puterea lui este preluată de naţiunea franceză – Antigona. În textul lui Paine, naţiunea este întotdeauna de gen feminin, construcţie care o propulsează ca singura eroină / forţă activă a unui stat. Se confruntă deci două forţe: Creon – efigie a „guvernării sălbatice necivilizate" – şi Antigona – Ea, Naţiunea, care luptă pentru „guvernarea civilizată".

Istoria sângeroasă a celor aproximativ 14.000 de duşmani ghilotinaţi între septembrie 1793 şi iulie 1794 – între care şi Olympe de Gouges (1793), fiica unui măcelar, o Antigonă a drepturilor femeilor, redactate în 1791, prin care atacă Declaraţia Drepturilor Omului ca superficială din cauza referirilor la relaţiile din căsătorie – nu va încheia însă ciclul masiv al Antigonelor, ci îl va redirecţiona către alte

valențe, mai mult, către alte meridiane culturale. Dacă Medeea se bucură de o localizare africană în 1968 a lui Jim Magnuson sau peruană în 1971 a lui A.-G. Vergel, Antigona va migra către cultura turcă în piesa lui Kemal Demirel (1973), cea japoneză în piesa lui Shigeishi Kure (1956), sau cea sud-africană prin Athol Fugard (1973). De la Antigona romantică a lui Jean Reboul (1843) până la Antigona antifascistă a lui Brecht (1948) sau cea catolică a lui Henri Ghéon (1951), pentru a numi o diversitate cât mai mare a perspectivelor ideologice, eroina rămâne cea mai prolifică și cea mai provocatoare protagonistă tragică, niciodată ironizată.

Vittorio Alfieri

Modelul italian al lui Alfieri va impune o nouă Antigonă, care anticipează trăsăturile modernității. Antigona sa o umbrește pe cea din *Tebaida* lui Racine, operă de tinerețe care anunță însă tematica raciniană a urii. Piesa lui Alfieri, scrisă în 1776, este pentru prima oară pusă în scenă în 1782, autorul însuși interpretându-l pe Creon. Dialogurile reunesc personaje care inițial nu s-ar fi putut afla față în față, dar care, prin schimbul de replici în duet, fac melodramatică dezbaterea: Hemon și Creon, Creon și Antigona. Construirea personajelor, elaborarea și reelaborarea dialogurilor articulează cele trei momente de geneză ale fiecărei tragedii la Alfieri: împărțirea pe acte și scene a unei trame deja cunoscute și stabilirea personajelor; elaborarea în proză a dialogurilor care susțin un plan ideatic alert, în care complexitatea protagoniștilor constă în capacitatea de a-și da replica unul altuia; reelaborarea în endecasilabi a dialogurilor, pentru a acorda noblețe stilistică celor nobili prin descendență sau responsabilitate. Sensul tragediilor autorului italian reflectă ideologia clasică, în conformitate cu care două tipuri umane etern ireconciliabile se confruntă: tiranul și omul liber. În toate versiunile *Antigonei* rezonează, pentru prima dată în cultura italiană, radicalismul intelectual în formulele memorabile ale unor personaje care întruchipează valori abstracte. Incompatibilitatea lor morală este tragică pentru Alfieri, care face o critică iluministă societății, atât în opera dramatică, cât și în operele sale teoretice: *Della teirannide* și *Del principe e delle lettere*.

Seria operelor muzicale din secolul al XVIII-lea este impresionantă; rolul lui Hemon este dat unui tenor pentru a impresiona auditoriul prin suavitatea sau puterea notelor acute, specifice vocii masculine celei mai înalte, în duet cu vocea feminină a Antigonei, care prilejuiește inserarea unor duete sau a unor cantilene care, deși întrerup desfășurarea evenimentelor, amplifică dramatismul acestora.

Între ideologia revoluționară și sentimentalism, între rezistență și răzvrătire, Antigona, deși fixată în tiparul etern, este eroina cea mai abordată în istoria culturală a Europei. Coordonatele morale ferme au configurat un profil ideal, indiferent de perspectiva din care au fost revizuite. Nu atât protagonista ca atare, cât textul tragediei a incitat gânditorii secolului al XIX-lea și al XX-lea, care s-au referit la fragmente izolate ca la texte de filosofie antică, desprinse de orice context istoric, intrate în patrimoniul cultural european ca depozitarele unor adevăruri universale cu privire la condiția umană.

Hegel

Celebra traducere a lui Hölderlin din 1802 a avut un impact important în cultura germană, acesteia urmându-i dezbaterea hegeliană din *Fenomenologia spiritului* (1807) și din *Prelegerile de filosofie a religiei*, prelegeri susținute la Berlin între 1819 și 1830, publicate postum în 1832. În subcapitolul *Spiritul adevărat, Lumea etică* din *Fenomenologia spiritului*, Hegel definește conținutul acțiunii etice la nivelul relațiilor de familie. În familie individul nu este considerat ca cetățean și, ca atare, actele lui nu sunt sancționate, pentru că *individul singular* „este numai umbra *ireală* și lipsită de consistență"[13], sustras din realitatea sensibilă. Individul ajunge membru al familiei printr-o devenire naturală, în vreme ce dimensiunea etică a individului îl transcende pe acesta, fiind o categorie universală. Accesul la universalitate poate fi deschis individului singular prin moartea înțeleasă ca „*nemijlocita devenire a procesului naturii*, nu acțiunea unei *conștiințe*"[14]. Numai în accepția de *esență spirituală*, individul poate fi considerat etic, altfel, la nivelul relațiilor de familie, eticului îi corespund sentimentele. Eticul este o valoare a comunității, nu a indivizilor luați ca entități singulare, separate. Asupra ființei sale, el însuși trebuie să

acționeze în planul conștiinței, *înfăptuindu-se pe sine*. În cazul morții, membrii familiei au datoria de a înfăptui comemorarea la nivelul universalității, astfel încât aceasta să nu rămână numai în plan natural și irațional, ci să se afirme în planul superior al conștiinței. Fiind considerată negativitate naturală, moartea nu mai permite exercițiul conștiinței-de-sine, care este obligatoriu pentru ruda de sânge, pentru a interveni cu conștiință în blocarea distrugerii sau asumarea ei. Cel mort este singularitate goală, „o pasivă *ființă-pentru-alții*", expus iraționalului și naturii negative a materiei abstracte. Familia trebuie să intervină pentru a-l înhuma, a-l integra „individualității elementare nepieritoare". Dacă legea umană vizează simpla individualitate, legea divină se opune acesteia printr-o „acțiune etică pozitivă față de individul singular"[15].

La nivelul familiei se recunosc trei raporturi nemijlocite ale legii divine, ultimul fiind raportul frate-soră. Relaționarea se stabilește pe principiul libertății, al echilibrului și al liniștii, fratele fiind imposibil de înlocuit în raportul cu sora sa, spre deosebire de soț și de copii, de aceea cea mai *înaltă* datorie a surorii este față de frate: „Această relație este totodată limita în care familia închisă în sine se dizolvă și trece dincolo de ea. Fratele este latura potrivit căreia spiritul familiei este individualizat, se îndreaptă către altceva și trece în conștiința universalității. [...] El trece de la legea divină, în a cărei sferă trăia, la legea umană. Sora însă devine [...] păstrătoarea legii divine."[16] Cei doi sunt reflexele a două conștiințe-de-sine diferite în mod natural, dar care se completează din punct de vedere etic.

Hegel admite scindarea esenței etice în legea umană și legea divină, dar sesizează cum conștiința rămâne unitară și focalizează numai una din cele două. Fapta, oricare ar fi ea, respectă o lege, dar o încalcă pe cealaltă, vinovată de a pune în mișcare ceea ce era nemișcat, de a face să existe ceea ce era doar potențial posibil, de a experimenta celălalt aspect antrenat de acțiune. Concluzia la care ajunge este aceea că „Nevinovată este deci numai lipsa de acțiune, ca ființa unei pietre", în vreme ce actul etic este veșnic vinovat neputându-se plasa decât ori sub semnul unei legi, încălcând-o pe cealaltă, ori invers. Actul etic este unilateral, și de aceea vinovat din perspectiva imposibilității de a sesiza scindarea. În ceea ce privește vina Antigonei, ea este considerată vină pură pentru că eroina, deși cunoștea de *dinainte* legea, i s-a opus. Antigona a ales să înfrunte o lege cu un conținut etic contingent, pe care ea îl echivala cu opusul ei, nedreptatea. Prin fapta ei, eroina ancorează eticul în real și își asumă suferința.

Este vădit faptul că întreaga demonstrație a lui Hegel este tributară replicii pe care Antigona o dă lui Creon atunci când acesta decide închiderea ei de vie în grotă:

... Eu, Polinike, eu
Te-am îngropat! Răsplata? Vezi-mi-o! Și drept
Era – socot – cinstirea morții să ți-o dau.
Cei buni o simt!... Copii de-aveam, ori soț ce-ar fi
Murit, ei putrezeau fără mormânt, dar eu
Cetatea n-o-nfruntam! Cu gându-așa m-am dat:
Că soț de-aș fi pierdut, eu soț îmi mai găseam.
Copilul de-mi pierdeam, copil cu-un alt bărbat
Aș fi avut... Dar frate cum aș mai avea?
Că doar și tatăl meu și maică-mea își au
La Hades azi lăcaș.[17]

Fragmentul citat este abil mânuit de filosoful german pentru a-și susține teoria cu privire la lumea etică. O lectură atentă a textului dramatic și a textului filosofic poate însă găsi fisuri prin omisiune: Hegel pierde din vedere faptul că pentru Antigona nu funcționează decât o singură lege, cea a zeilor, și numai în măsura în care va fi încălcat-o pe aceasta, este vinovată. Ea, chiar dacă cunoaște puterea lui Creon, nu o recunoaște ca fiind susținută de o *altă* lege. Nici o clipă, nici ea, nici Creon nu presupun puterea unei *alte* legi pe care s-o suporte, deși moartea Antigonei va proba existența unei *alte* legi în fața căreia s-a făcut vinovată prin acțiunea ei. La fel, Creon va avea de suportat toată suferința acumulată în timp a Antigonei, suferință declanșată de pierderea rudelor (fiu, soție), ca urmare a acțiunilor sale vinovate în fața unei *alte* legi decât cea respectată de el. Oricum ar sta lucrurile, nici una din tragediile lui Sofocle nu dramatizează suferința lui la moartea surorii sale Iocasta, relație frate – soră, atât de importantă pentru etica hegeliană. Este drept însă că filosoful făcuse distincția între rolurile diferite ale bărbatului și ale femeii în ceea ce privește raportarea la o anume lege, cea umană, respectiv divină.

Având în vedere această perspectivă asupra vinovăției, se poate adăuga un alt argument interpretării care făcea imposibil tragicul după acest deznodământ din *Antigona*: Ismena este cea mai pură ființă pentru că se păstrează în absența oricărei acțiuni și se plasează egal față de oricare dintre legi, admițându-le pe amândouă, nu încalcă nici una; Creon, acționând în conformitate cu o singură lege, este vinovat din perspectiva celeilalte legi, pe care crede că implicit o respectă, și suportă, așa cum a anunțat deja Antigona, suferința antrenată de nerespectarea *celeilalte* legi: își pierde fiul și soția și, coerent cu propriul sistem de raționare, se consideră implicit vinovat și față de legea pe care crezuse c-o respectă, și se autoexilează. Închizându-și destinul dincolo de familie, dincolo de cetate, Creon se plasează dincolo de orice sistem de valori, nemaiputând fi erou tragic, în măsura în care s-ar putea recunoaște consecințe tragice ale acțiunilor vinovate.

În *Prelegeri de filosofia religiei*, în secțiunea dedicată religiei frumuseții, Hegel reia discuția asupra tragediilor lui Sofocle, între care *Antigona* este „modelul absolut al tragediei"[18]. Confruntarea Creon-Antigona este conflictul dintre două *puteri morale*: „Creon nu este un tiran, ci e tot o putere morală"[19], asemeni Antigonei, care reprezintă legea zeilor, dar a zeilor inferiori, de îndată ce ea apără „iubirea de familie, sacrul, interiorul, ceea ce aparține sentimentului"[20]. Dacă această observație nu fusese făcută în *Fenomenologia spiritului*, în care se discuta numai despre legea divină, în comentariul din *Prelegeri* se remarcă o recuperare morală a lui Creon și implicit o valorizare a contingentului și a realităților materiale. Hegel își menține blamul asupra unilateralității consubstanțiale oricărei subiectivități, dar recunoaște că ieșirea din unilateralitate este imposibilă la acest nivel.

> Fiecare dintre aceste două părți întruchipează numai una [dintre puterile morale în conflict], are drept conținut numai pe una dintre ele, aceasta este unilateralitatea, iar sensul dreptății eterne este că ambele comit nedreptate, fiindcă sunt unilaterale, dar și ambele au dreptate; ambele sunt recunoscute ca valabile în netulburatul progres al moralității; aici ambele își au valabilitatea lor, însă o valabilitate conciliată. Numai unilateralitatea este aceea împotriva căreia se ridică dreptatea.[21]

CRITICA ANTIHEGELIANĂ A LUI GOETHE

În 28 martie 1827, în convorbirea cu Eckermann, notată de acesta din urmă, Goethe își exprimă disprețul față de complicata gândire hegeliană, căreia îi descoperă punctul fragil în teoria tragicului: nu numai în dubla calitate de cetățeni și membri ai familiei poate sta natura tragică a individului, ci și în fiecare situație în parte poate surveni conflictul tragic.[22] Frustrarea lui Goethe este dublată de faptul că textul grecesc (fie că a inspirat teoria hegeliană, fie că doar a susținut-o) îi oferă un argument puternic filosofului; fragmentul însă ar putea fi o interpolare în textul original al tragediei:

> Antigona spune că ceea ce a făcut pentru *fratele* ei n-ar fi făcut, dacă ar fi fost *mamă*, nici pentru *copiii* ei răposați și nici pentru *soțul* ei mort.[23]

Interpretarea lui Goethe localizează moralitatea la nivelul mitului în sine, în conformitate cu care Antigona este provocată de contradicția pe care o reprezintă Creon, pentru a scoate la iveală dreptatea și noblețea acestei eroine. Ceea ce poate fi recunoscut ca merit al lui Sofocle este verificarea calităților Antigonei înainte de declanșarea conflictului, prin anticiparea contradicției în dialogul cu Ismena.

KIERKEGAARD

Faptul că opera lui Hegel a avut o largă receptare, este confirmat de influența textului său asupra lui Soren Kierkegaard, mai ales în volumul *Fie-Fie*, elaborat după 1835.[24] Titlul lucrării este de două ori polemic, cu trimitere la Hegel: *Fie-Fie* înseamnă respingerea sistemului tripartit de forma teză, antiteză, sinteză, pentru o permanentă luptă a contrariilor, lipsite de concilierea hegeliană; alegerea dintre două combină estetica și etica, pe de o parte, religiosul, pe de cealaltă parte, domenii separate în gândirea hegeliană. Cât privește figura Antigonei, George Steiner afirmă că este una dintre cele mai profunde deghizări ale lui Kierkegaard[25] la nivelul discursului care reflectă existența prin adâncimea trăirilor.

Sub titlul *Tragicul în teatrul antic reflectat în tragicul din teatrul modern*, cu puternice rezonanțe hegeliene, se află un straniu text pe care autorul te sfătuiește să-l citești cu glas tare. Indicația trimite la o restrân-

să dramatizare pe care ar fi avut-o în vedere, în ciuda discursului indirect. Subtitlul *O aventură în străduința fragmentară. Mântuită înainte de Sumparanekromenoi* conține un termen creat de Kierkegaard pe modelul compunerii din limba germană, dar din termeni antici greceşti, pentru a desemna relația cu cei care au murit: *Sumparanekromenoi*. O referire temporală, specifică unei desfăşurări evenimențiale, atrage atenția asupra caracterului discontinuu al *aventurii* ca element de sorginte epică, a cărui apariție în formă dramatică s-ar justifica prin absența unei subiectivități autoreflexive:

În tragedia antică, acțiunea însăşi are un element epic care este în aceeaşi măsură eveniment şi act. Aceasta, desigur, este datorită faptului că lumea antică nu avea subiectivitatea pe care să şi-o reflecte. Chiar dacă individul se mişca liber, el nu se aşeza în determinanți substanțiali, în stat, familie, destin. Acest determinant substanțial este factorul destinal esențial în tragedia greacă şi trăsătura caracteristică a acesteia. De aceea, căderea eroului nu este rezultatul unei singure acțiuni, ci şi al suferinței, pe când în tragedia modernă căderea eroului nu este cu adevărat suferință, ci faptă. Astfel, în epoca modernă situația şi caracterul predomină de fapt.[26]

Reminiscențele discursului hegelian se pierd într-un nou discurs în care principiul estetic este comparat cu *iubirea maternă*, iar dimensiunea etică este temperată de religios, temperarea eticului de religios fiind *expresia iubirii paterne*. Abstracțiunile capătă echivalente în trăirile fundamental umane, iar tragicul este definit tot ca trăire umană prin tristețe şi durere:

Apoi, adevărata tristețe tragică cere un element al vinii, iar adevărata durere tragică un element al nevinovăției; adevărata tristețe tragică cere un element al transparenței, adevărata durere tragică un element al opacității. Astfel, cred, este cel mai bine indicată dialectica dintre categoriile tristeții şi ale durerii care vin în contact una cu alta, precum şi dialectica rezidând în conceptul tragic al vinii.[27]

Pentru filosoful danez, aceste elemente dialectice (tristețea şi suferința) sunt „frați în şi către moarte“[28], ca în tragedia Antigonei, *fiica tristeții, cu zestre suferința*. Personalizările lui Kierkegaard, cel stăpânit de nelinişte, împing cu insistență la identificarea Antigonei cu cel care trăieşte ceea ce scrie, indiferent sub ce nume, mai bine zis pseudonim, se aşază cel care scrie:

Ea este creația mea, gândurile ei sunt gândurile mele şi totuşi este de parcă m-aş fi odihnit cu ea într-o noapte de dragoste, de parcă ar fi avut încredere în mine şi mi-ar fi împărtăşit cel mai adânc secret al ei, suflând afară sufletul ei cu acest secret în îmbrățişarea mea.[29]

Erotismul sublimat al acestei contopiri constă în odihna, respirația împreună a celor doi, îmbrățişarea fiind dincolo de concretețe o îmbrățişare a sufletelor. Trăirea lui Kierkegaard ca Antigona îl face să experimenteze *Sumparanekromenoi*.

HEIDEGGER

Pentru Martin Heidegger, problema esențială a filosofiei şi a tragediei greceşti este *deschiderea faptului de a fi om*, problemă pe care încearcă s-o clarifice analizând un fragment din Parmenide şi primul cor din *Antigona*. Celebrele versuri în traducerea românească a lui Fotino:

În lume-s multe mari minuni;
Mai mari ca omul însă nu-s!,

devin de nerecunoscut în varianta Heidegger, tradusă literal (în conformitate cu terminologia filosofului german) în limba română de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu:

Multe forme îmbracă nefamiliarul, dar nimic
dincolo de om, mai nefamiliar, nu se ridică mişcându-se.[30]

Cele trei succesive interpretări ipostaziază trei abordări diferite, prin plasări diferite față de obiectul de analizat: prima plasare este cea mai favorabilă relevării în profunzime a „substanței intime“[31]; cea de-a doua are în vedere „limitele întregului“, aşezându-se în poziția de maximă cuprindere a sensurilor operei; a treia experimentează „centrul întregului“ pentru a da răspunsul la aceeaşi întrebare enigmatică: „ce este omul?“.

Conform primului *parcurs* hermeneutic, omul este extrem de diferit de tot ceea ce există, este cel mai *nefamiliar*, în formula heideggeriană, exprimând oximoronic calitatea acestuia de a activa violent, pentru a domina toate celelalte lucruri şi ființe într-un dublu sens: copleşitor, dar şi violent împotriva copleşitorului. Nefamiliarul în care sălăşluieşte omul prescază deopotrivă esența sa şi limitele sale. Nefa-

miliarul este „trăsătura fundamentală a esenței omului, în interiorul căreia trebuie consemnate, de fiecare dată și întotdeauna, toate celelalte trăsături"[32]. Raportarea ființei la stat, cetate, indică apartenența la planul istoric al acelora care „folosesc violența și devin eminenți în lăcașul Istoriei, în calitate de creatori și făptuitori"[33]: poeții, preoții, gânditorii, suveranii sunt numai ceea ce sunt. Tocmai prin această unilateralitate a specializării lor sunt, în același timp, și dincolo de istorie, de stat și cetate, pentru că ignoră limitele propriului lor domeniu, pe care-l refac cu fiecare nouă *creație*. Astfel, prin izolarea de ceilalți, prin absolutizarea acțiunii lor, este pus în evidență nefamiliarul, în varietatea domeniilor sale (chiar *în mijlocul ființării*) de manifestare, care configurează destinul său.

În cel de-al doilea parcurs, al strofelor și al antistrofelor, nefamiliarul se remarcă în ființa omului. Analiza imaginilor acustice, în strânsă legătură cu planul semantic, reliefează anumiți termeni: *copleșitorul* (strofa și antistrofa 1), în varianta Heidegger își are corespondentul literar în varianta românească a lui Fotino în termenul *neistovit*, iar sintagma *a găsit calea către copleșitor* (strofa și antistrofa 2), își are corespondentul, în aceeași versiune românească, în verbul *a dibăci*.

Hermeneutica finală este împlinită de cel de-al treilea parcurs care scrutează iminenta frângere. Omul istoric, ca breșă „în care irumpe și apare superioritatea ființei, pentru ca apoi însăși această breșă să se frângă de ființă"[34], este destinat pierzaniei. Pierzania este afirmarea deplină a *copleșitorului*, dramatizat ca forme ale Istoriei, al căror sens este acela de a conduce la concluzia că „esența faptului de a fi om rămâne un mister inaccesibil înțelegerii"[35]. Categoria nefamiliarului este – finalmente – sancționată de ființare în cântecul corului, ca nefiind obișnuința zilnică.

ANOUILH, SARTRE

Limbajul modern al piesei lui Jean Anouilh, ritmat pe gestica antică, atrage atenția asupra unui alt sens posibil: Antigona își dorește moartea, iar refuzarea ceremoniei funerare lui Polinice devine un pretext.[36] Un aspect structural care se lasă contaminat de formulele moderne (1944) este glisarea de la text la metatext. Conștiința prezenței unei instanțe superioare (Autorul) relativizează perspectiva inflexibilă

a celorlalte Antigone, mai puțin cea a lui Kierkegaard. Valorile pentru care Antigona murea dispar, acțiunea ei este fără finalitate în plan etic.

Aceeași zădărnicie a morții apare la Sartre, doi ani mai târziu, în *Morții fără îngropăciune*. Lucie este o Antigonă a rezistenței care-și sacrifică fratele mai mic pentru a nu trăda cauza camarazilor. Ea nu mai poate trăi cu sine, toată ființa ei a fost contaminată și numai moartea o mai poate elibera de pângărire:

> Suflet pur! Ție-ți convine să trăiești, tu ai conștiința împăcată, te-au tăbăcit puțin și asta-i tot. Dar pe mine m-au înjosit, nu există bucățică din toată pielea mea care să nu-mi facă scârbă. (Lui Henri.) Și tu, care faci nazuri pentru c-ai sugrumat un pușți, îți amintești că pușțiul ăsta era fratele meu și că eu n-am spus nimic? Am luat tot răul asupra mea; trebuie să fiu suprimată și, o dată cu mine, tot răul ăsta. Plecați! Duceți-vă să trăiți, dacă puteți să vă suportați. Eu mă urăsc și doresc ca după moartea mea totul să fie ca și cum n-aș fi existat niciodată.[37]

Sartre depreciază conflictul mitic prin inutilitatea morții față de o rațiune exterioară ființei care o solicită ca mântuire. Moartea este, atât pentru victime, cât și pentru călăi, cel mai mic rău al existenței lor, pe care fiecare se străduiește să și-o umple, în conformitate cu natura sa.

COCTEAU

După încercările expresioniste, între care se remarcă *Antigona* lui Walter Hasenclever (1917), scrisă în România ca „un act de revoltă împotriva vechii Germanii"[38], Bertold Brecht *modelează*[39] Antigona într-o lectură antifascistă (1948).

Piesa lui Cocteau, contemporană cu experimentele expresioniste, reunește la premieră alți trei mari creatori: Picasso proiectează decorurile, Honegger compune muzica, Chanel realizează costumele. La această reprezentare, cinci busturi mari imitând statuile antice grecești încadrau corul, iar măștile transparente care estompau doar trăsăturile fețelor, de tipul măștilor de scrimă, sugerau, împreună cu vestimentația actorilor și ritmul alert al spectacolului, micimea unor insecte. Ținând cont de declarația autorului, care precede textul propriu-zis: „Este tentant să fotografiezi Grecia din aeroplan. Îi descoperi un aspect cu totul nou."[40], sugestia de micșorare a dimensiunilor fizice este clară.

Deşi punerea în situaţie a clasicelor caractere nu diferă de schema sofocleană, apar mici fisuri în măreţul edificiu: Ismena este acuzată de Antigona că-i dispreţuieşte pe zei, depăşind astfel încremenirea eroinei fixate în lipsa de opinie; Antigona declară că nu se va opri decât la limita forţelor sale, ceea ce face din ea o conştiinţă a puterii care se opune unei alte puteri, scontând gloria prin gestul său. Antigona ştie că trebuie să moară pentru că e născută dintr-un incest, e fiica lui Oedip, deci va da curs acestui destin, dându-i un sens nobil. Creon este un personaj rizibil în încrâncenarea sa, căruia îi scapă deopotrivă sensul cuvintelor paznicului şi al cuvintelor lui Tiresias.

Reducerea drastică a intervenţiilor corului, fără a le leza sensul antic, a replicilor, fără a le frustra de semnificaţia originară, mişcarea scenică rapidă, derularea grăbită a evenimentelor, care se opreşte numai o dată cu aflarea morţii lui Hemon, când după fiecare enunţ al corului şi al mesagerului sunt indicate pauze lungi care anticipează sfârşitul piesei, par să sugereze că măreţia stă numai în perspectivă: cât de aproape sau de departe te plasezi de evenimente. Privită din aeroplan, tragedia nu pierde numai dimensiunile spaţio-temporale, ci şi fundamentul tragic. Văzută de la distanţă şi performată la o turaţie prea rapidă, tragedia îşi riscă esenţa: deşi în conţinut totul rămâne neschimbat, alterarea de ordin suprasegmental deformează semnificaţiile. Nu mai poate fi vorba de reculul unor instanţe transcendente, pentru că totul este atât de meschin ca apariţie. Măreţia este definitiv distrusă de micşorarea – fie ea şi proporţională – a tuturor dimensiunilor. Echilibrul interior al genului este pentru totdeauna distrus. Cu toate că cea mai originală contribuţie a lui Cocteau constă în artificiul punerii în scenă, dramatismul parabolei astfel create tocmai de acest element este susţinut. Pe de altă parte, Cocteau experimentează maxima economie a expresiei, aşa cum se deduce din notele de la finalul textului. Dramaturgul este conştient de faptul că gestul de a scrie după Sofocle sau după Shakespeare, oricâte diferenţe ar insera, nu depăşeşte demersul arheologiei, care nu poate săpa nici tăcerea, nici vidul grec[41].

GIRARD

Dezvoltând intuiţia Simonei Weil, care a văzut în Antigona *figura Christi* a antichităţii păgâne, René Girard face o lectură sacrificială la Isus prin Antigona. Antropologul traduce replica dată de Antigona lui Creon: „Nu m-am născut ca să împart ura, ci iubirea" într-un sens cristic, acela de a iubi şi urî *împreună cu*, pentru a accentua ideea de comuniune prin iubire. În acest nou proces de semnificare, Antigona egalizează, ca şi Isus, pe cei între care trăieşte şi moare. Viaţa şi moartea lui Polinice şi Eteocle sunt ontologic identice şi nu trebuie, din punctul de vedere al Antigonei-Christ, să fie diferenţiate în viaţa şi moartea unui erou sau ale unui trădător, tocmai din acest motiv cere renunţarea la judecata simplistă în perechi antinomice. Hermeneutica christic-sacrificială a mitului îl izolează pe Creon în categoria celor care nu pot admite participarea la iubire sau ură *împreună cu* ceilalţi, pentru că înţelege cum se acumulează puterea în *victima ispăşitoare*[42].

În monumentala monografie a lui George Steiner, dedicată versiunilor mitului Antigonei, măştile epocilor ascund aceeaşi esenţă care se deschide către transcendent în multiple modalităţi de expresie artistică. Mitul este latenţa care *aşteaptă* activarea aceluiaşi sau a altui sens: „Mitul întrupează potenţialul de finalitate în timp ce amână, prin ambiguitate, greşeală şi conflict desăvârşirea ei."[43] Concluzia autorului, la finalul acestui exhaustiv demers critic, este aceea că miturile esenţiale ale clasicităţii greceşti sunt imprimate cultural în bagajul lingvistic şi gramatical deopotrivă: „Când vorbim, discursul nostru este impregnat de vestigiile mitului. De aici şi sălăşluirea în mentalitatea şi cultura noastră a lui Oedip şi a Elenei, a lui Eros şi a lui Thanatos, a lui Apollo şi a lui Dionysos."[44]

Note:

[1] Sofocle, *Teatru*, traducere: George Fotino, E.P.L.U., Bucureşti, 1969, p. 448.
[2] *Ibid.*, p. 480.
[3] *Idem.*
[4] Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, traducere: Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, Editura Pan, 1992, p. 16.
[5] Annick de Souzenelle, *Oedip interior. Prezenţa logosului în mitul grec*, traducere: Margareta Gyurcsik, Amarcord, Timişoara, 1999, p. 26.
[6] Sofocle, *Teatru*, ed. cit., p. 480.
[7] *Ibid.*, p. 438.
[8] *Ibid.*, pp. 438-439.
[9] Vezi in George Steiner, *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford University Press, Oxford, 1984, pp. 178-180.
[10] Vezi lista acestora în George Steiner, *op. cit.*, pp. 154-155.
[11] „The astonishment which the French Revolution has caused throughout Europe should be considered from two different points of view: first as it affects foreign peoples, secondly as it affects their governments." Capitolul 1 din *Rights of Man.*
[12] „All the European governments (France now excepted) are constructed not on the principle of universal civilisation, but on the reverse of it. So far as those governments relate to each other, they are in the same condition as we conceive of savage uncivilised life; they put themselves beyond the law as well of *God* as of man, and are, with respect to principle and reciprocal conduct, like so many individuals in a state of nature." Capitolul 5 din acelaşi document.
[13] G.W.F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere: Virgil Bogdan, IRI, Bucureşti, 1995, p. 259.
[14] *Idem.*
[15] *Ibid.*, p. 260.
[16] *Ibid.*, p. 263.
[17] Sofocle, *op. cit.*, p. 462.
[18] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de filosofie a religiei*, traducere: D. D. Roşca, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 376.
[19] *Idem.*
[20] *Idem.*
[21] *Idem.*
[22] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, traducere: Lazăr Iliescu, E.P.L.U., Bucureşti, 1965, pp. 562 – 567.
[23] *Ibid.*, p. 566.
[24] Această ipoteză este susţinută prin convingerea lui Steiner, exprimată în volumul *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*, Oxford University Press, Oxford, 1984, p. 55, unde afirmă cu tărie că Kierkegaard a cunoscut *Fenomenologia spiritului.*
[25] George Steiner, *op. cit.*, p. 52.
[26] „In ancient tragedy, the action itself has an epic element; it is just as much event as action. This, of course, is because the ancient world did not have subjectivity reflected in

itself. Even if the individual moved freely, he nevertheless rested in substantial determinants, in the state, the family, in fate. This substantial determinant is the essential fateful factor in Greek tra[illegible]dy and is its essential characteristic. The hero's downfall, therefore, is not a result solely of his action but is also a suffering, whereas in modern tragedy the hero's downfall is not really suffering but is a deed. Thus, in the modern period situation and character are in fact predominant." in Soren A. Kierkegaard, *Either / Or*, Quoted Material, All Text ©Copyright 1996-2000, D. Anthony Storm, p. 143, (tr.n.).
[27] „The true tragic sorrow, then, requires an element of guilt, the true tragic pain an element of guiltlessness; the true tragic sorrow requires an element of transparency, the true tragic pain an element of opacity. Thus, I believe, best indicates the dialectic wherein the categories of sorrow and pain come in contact with each other, as well as the dialectic which lies in the concept of tragic guilt." in *Ibid.*, p. 151, (tr.n.).
[28] *Apud.* Steiner, p. 58.
[29] „She is my creation, her thoughts are my thoughts, and yet it is as if I had rested with her in a night of love, as if she had entrusted me with her deeper secret, breathing out this secret and her soul in my embrace." in *idem.*
[30] Martin Heidegger, *Introducere în metafizică*, traducere: Gabriel Liiceanu, Thomas Kleininger, Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 195, (tr.n.).
[31] *Ibid.*, p. 197.
[32] *Ibid.*, p. 201.
[33] *Ibid.*, p. 203.
[34] *Ibid.*, P. 216.
[35] *Ibid.*, p. 217.
[36] Kate Hamburger, *From Sophocles to Sartre*, traducere: Hele Sebba, Frederick Ungar Publishing Co., New York, p. 156.
[37] Jean-Paul Sartre, *Muştele, Cu uşile închise, Morţii fără îngropăciune...*, traducere: Nicolae Minei şi Any Florea, RAO, Bucureşti, 1998, pp. 198-199.
[38] *Expresionismul în teatru şi în arte*, Semnal teatral, an III-IV, nr. 1-2 (15-16) 1998, p. 49.
[39] G. Steiner, p. 171.
[40] „C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf." in Jean Cocteau, *Antigone, Les mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard, Paris, 1948, p. 9 (tr.n.).
[41] „Sophocle, jeune, montre quatre ou cinq orchestiques. Le chorégraphe de ROMÉO donnerait cher pour les connaître. Hélas, l'archéologie ne fouille pas encore le silence et le vide grecs. Des musiques et des gestes mystérieux s'accumulent sur les ruines d'Athènes. Le touriste respire un air léger plus bondé de trésors qu'une tombe royale." in *ibid.*, p. 59.
[42] René Girard, Jean-Michel Oughourlian, Guy Lefort, *Despre cele ascunse de la întemeierea lumii*, traducere: Miruna Runcan, Nemira, Bucureşti, 1999, pp. 278-281.
[43] „Myth embodies the potential of finality while postponing, through ambiguity, error, and conflict, its fulfillment. In myth there is always an 'awaiting' of meaning, messianic or anti-messianic-witness [...]" in G. Steiner, *op. cit.*, p. 303.
[44] „We speak organic vestiges of myth when we speak. Hence the indwelling in our mentality and culture of Oedipus and of Helen, of Eros and of Thanatos, of Apollo and of Dionysos." in *ibid.*, p. 304, (tr. n.).

FEDRA

Dintre toate eroinele tragice, Fedra se individualizează prin cea mai puternică afirmare de sine, prin cea mai nuanțată gândire asupra iubirii. Fedra și Diotima sunt cele două figuri ale antichității grecești care își susțin punctul de vedere în această controversată problemă. Fedra, ca eroină tragică, reflectă perspectiva mitică, Diotima, femeia despre care Socrate afirmă în *Banchetul* că l-a învățat tot ceea ce știe despre Eros, exprimă punctul de vedere filosofic.

Diotima îl conduce pe Socrate – prin metoda maieutică – la concluzia că Eros este un daimon, ființă intermediară între om și zeu, care umple golul dintre cele două lumi, având rolul „de a tălmăci și de a împărtăși zeilor cele ce vin de la oameni, și oamenilor ceea ce vine de la zei. [...] Pe lângă aceasta, daimonul, fiind la mijloc între cele două lumi, umple golul; așa că universul se unește cu sine însuși într-un tot. [...] Zeul n-are amestec cu omul, ci toată împărtășirea se face prin aceștia; numai prin daimoni vorbesc zeii oamenilor, fie în starea de veghe, fie în starea de somn." (203a)[1] Statutul de ființă intermediară se justifică prin originea lui: Sărăcia și Răzbătătorul sunt părinții lui Eros, conceput cu prilejul sărbătoririi nașterii Afroditei. A fi la mijloc între Frumos și Urât, Bine și Rău, Cunoaștere și Necunoaștere, este locul lui Eros, poziție care-i permite să tindă către, altfel spus *să reprezinte iubirea către* Frumos, Bine și Cunoaștere: „Înțelepciunea este desigur din rândul celor mai frumoase lucruri; pe de altă parte, Eros reprezintă iubirea pentru tot ce-i frumos; urmează cu necesitate că Eros are năzuința către înțelepciune." (204b)[2] Iubirea este, în concepția lui Platon, modalitatea prin care se poate escalada rând pe rând frumusețea fizică, frumusețea morală, frumusețea cunoștințelor, pentru a atinge Frumusețea însăși, cea care reflectă Adevărul. Eros este, în consecință, cea mai adecvată însoțire pentru om, inițiator al mișcării către frumos. Deși rămâne fixat la ultimul nivel al cunoașterii, Eros conduce și face să se parcurgă dialectic toate etapele, de la nivelul fizic până la cel al cunoștințelor, până la ideea de frumos. Prin Eros se probează ontologia

frumosului la Platon, fie în sens ascendent – de la lumea sensibilă la lumea inteligibilă a ideilor pure –, ca depășire a sensibilului prin iubire, fie în sens descendent – de la unitatea ideii de frumos la multiplicitatea formelor de manifestare în plan sensibil a ideii.

Pentru Diotima, pasiunea care poartă semnul maladivului este animalică și unilateral orientată către trupesc. Scopul acesteia este procrearea, ca formă a nemuririi pentru ființele natural sortite morții.

Pentru Fedra, iubirea depășește acest ultim sens și devine o pedeapsă divină. Fedra rămâne, însă, cea care invită la meditația asupra iubirii ca o forță supraindividuală, căreia încearcă să-i opună, în mod nepermis în conformitate cu credința greacă, resorturile unei morale limitat umane.

EURIPIDE

Fedra este figura tragică a erotismului antic într-o dublă ipostază: ereditară și destinală, cele două identificându-se doar parțial. Din punct de vedere ereditar, descendența pe linie maternă planează asupra eroinei ca un dat implacabil de ordin interior, căruia nu i se poate sustrage decât prin propria moarte (vezi încercarea de a se sinucide înainte de declararea iubirii lui Hipolit). Fiică a lui Minos și a lui Pasiphae, Fedra are o ereditate încărcată; ea moștenește dorința de transgresare a unui interdict erotic: mama sa, marcată de numele al cărui etimon înseamnă „vizibil pentru toată lumea"[3], naște taurului, trimis de Poseidon ca semn al recunoașterii puterii lui Minos în Creta, pe Minotaur. Ființă hibridă între om și taur, Minotaurul este cel care face *vizibilă pentru toată lumea* relația zoofilă a Pasiphaei. Textura mitică este însă mult mai complicată sub aspectul monstruosului: Pasiphae descinde din Helios (ca și Medeea), ceea ce umbrește planul maternității ei cu o temere irațională care se transmite Fedrei. Funcționalitatea mitică a Minotaurului vizează două planuri: cel erotic și cel eroic în același timp. Minotaurul este rezultatul unui anormal gest erotic și confruntarea cu el pare să transfere o parte din acest element erotic monstruos asupra eroului care l-a ucis eroic. Tezeu, în paralel cu expedițiile eroice, va traversa o serie de relații erotice care se definesc ca forțare a unei limite inviolabile până la el. Pe de o parte, el recon-

stituie traseul doric al lui Herakles într-o manieră ionică: uciderea gigantului Prokustes, sacrificarea pentru Apollo a taurului de la Marathon, implicarea în expediția argonauților, înfruntarea amazoanelor, coborârea în Infern, de unde va fi salvat de Herakles; pe de altă parte, aventurile erotice ale lui Herakles sunt depășite de cele ale lui Tezeu: răpirea lui Anaxo, abandonarea în insula Naxos a Ariadnei, cu ajutorul căreia reușise să iasă din labirint, răpirea reginei amazoanelor, Antiope, care-i naște un fiu – Hipolit, căsătoria cu Fedra care se îndrăgostește de fiul acestuia, Hipolit –, răpirea dansatoarei sacre Helene, din templul lui Artemis, siluirea fiicelor lui Sinis și ale lui Kerkyon, căsătoria cu mama lui Aiax.[4] Recuperând izotopic discuția asupra Fedrei, se poate sesiza că întâlnirea ei cu Tezeu face parte dintr-un plan divin. Destinul unei iubiri nepermise este înscris în ereditate pentru Fedra, așa cum *castitatea* neobișnuită a lui Hipolit, ca reflex al castității lui Artemis, și suprasolicitarea unei singure acțiuni, cu trimitere la obsedanta divinitate Artemis, sunt înscrise în ereditatea lui Hipolit. Mai presus de aceste elemente, *hybris*-ul lui Hipolit – jignirea Afroditei prin excesul de pietate numai față de Artemis, singura căreia muritorul îi aduce ofrande – aparține unei configurații prestabilite care determină deopotrivă reacția planului divin și acțiunile din planul uman. Excesul de venerare a Afroditei de către Pasiphae, apoi de către Fedra, este corelativ excesului de venerare a lui Artemis, mai întâi de către Antiope, și apoi de către Hipolit. Perfecta simetrie între cei doi protagoniști și întâlnirea lor posibilă prin traseele lui Tezeu dezvăluie structura unui construct în care voința umană este parte, la care concură pentru a-i conferi valoare și a-i proba caracterul ineluctabil.

Astfel cele trei mituri: Medeea, Oedip, Fedra converg către centrul vechii Elade, Atena, pentru a evidenția că tot ceea ce este derizoriu, nefundamentat, complet închis în contingență poate fi lesne dislocat: Medeea ajunge la Atena pornind de la Pontul Euxin și poposind în Corint; Oedip se naște în Teba, crește în Corint, revine în Teba pentru a-și împlini destinul, dar moare la Colonos grație ospitalității lui Tezeu, singurul muritor care *cunoaște* taina morții lui Oedip; Fedra descinde din Creta, se sinucide în Trezena, punct intermediar între Creta și Atena. Faptul că Atena este punctul final al acestor protagoniști tragici sau țința lor (Hipolit este exilat de Tezeu în Atena), pare

să indice un complex al marginalului, al incomplenitudinii, al nedesăvârșirii, din care doresc să iasă validați, întregiți, împliniți chiar tragic de lumea cea mai valorizată în ordinea divinului și a umanului. Constanta atenianã de a capta mișcările divergente, de a coagula tendințele centrifuge, este contrapartea puterii de iradiere culturală pe care o exercită acest centru asupra celorlalte cetăți. Observația lui Zoe Petre cu privire la miturile dramatizate de cei trei mari tragici care trimit *înapoi* într-un *illo tempore*, și *în afară*, într-un loc dincolo de Atena, este orientată către o teorie a identității, mai precis, a crizei de identitate.[5] Plasarea conflictelor tragice în afara Atenei (în Corint, Teba, Argos, Troia) pare o exorcizare a răului, în vreme ce transformarea Eriniilor în Eumenide din *Orestia* lui Eschil, transformare care are loc în Atena, semnifică renașterea dintr-un fundament necontaminat de rău. Cu același sens moral se termină *Oedip la Colonos*, Atena atrăgând numai pe cel purificat și capabil să aducă purificare. Dacă luăm în considerare miturile convergente și miturile divergente față de Atena, se sesizează că primele sunt puse în conflict tragic în secolul lui Pericle, epocă în care cetatea îl celebrează pe Tezeu ca erou protector. În 476 î. Chr., rămășițele pământești ale acestuia au fost aduse la Atena de Cimon pentru a fi venerate și astfel credința că „din fostul om puternic emană o forță magică pe care oamenii o captează în folosul lor, făcându-și-l prielnic prin ofrande și libații"[6] a fost întărită prin spectacolele de tragedie. Deși cultul eroilor datează cu mult înainte de secolul al V-lea î. Chr., fiind cunoscute o serie de astfel de culte încă din secolul al VII-lea, sensul moral i-a fost atașat în tragedie. Un alt detaliu semnificativ este notat de Marie Decourt: „până în 438, nici o piesă nu se încheie cu momentul în care unui om care va muri i se făgăduiesc onoruri divine"[7], așa cum se încheie *Oedip la Colonos*. Tragedia nu poate fi străină de evenimentul care lăsase urme adânci în conștiința atenienilor, iar această ipoteză se verifică prin respingerea primei versiuni a tragediei *Hipolit* de Euripide, unde iubirea Fedrei, justificată ca răspuns la aventurile erotice ale lui Tezeu, impietează memoria marelui erou al cetății. Euripide este obligat să rescrie piesa (428 î.Chr.) și să tempereze pasiunea eroinei, care se va sinucide înainte de accidentul lui Hipolit dintr-un sentiment de vină, spre deosebire de prima versiune în care Fedrei nu i se potrivește această conștiință

vinovată. Mai mult, Euripide va primi cununa învingătorului, iar peste 10 ani va dedica o tragedie eroului atic, în care nici o conexiune nu se mai poate face între Tezeu şi episodul Fedra – Hipolit.[8] Fundalul istoric confirmă credinţa în Tezeu: perioada imediat următoare instalării acestui cult este una benefică pentru Atena, spre ea reorientându-se arhipelagul şi zona asiatică pentru a forma o alianţă, iniţial cu sediul la Delos, ulterior (454) mutat la Atena, gest de afirmare a puterii.[9]

Rând pe rând, aceste mituri pun sub semnul întrebării componente ale umanului, pe care le resping o dată pentru totdeauna, sau pe care le susţin în eternitate. Faptul că îşi găsesc expresie dramatică echivalează cu o permanentă renaştere a lor: versiunile dramatice ale antichităţii greceşti accentuează diferit problemele de conştiinţă ale omului, de raportare la divinitate, de raportare la propriile valori, astfel că participarea la un spectacol de tragedie ar putea fi echivalată cu o dezbatere publică în care vocile spectatorilor sunt subsumate cântecului corului, factorul cel mai ponderat între extremele în coliziune, sau, păstrând proporţiile, cu participarea la un *symposion* filosofic.

În tragedia lui Euripide, toate aceste izotopii mitice sunt intricate în ţesătura intrigii în care Hipolit este prins ca individ care tentează o relaţie nefirească cu divinitatea. Pe cât de nefirească este iubirea Fedrei pentru fiul vitreg în planul relaţiilor interumane, pe atât de nefirească este iubirea mistică a lui Hipolit pentru Artemis, declanşând o periculoasă intersectare a planurilor uman-divin. Fedra prospectează *interdictul* cu o acută conştiinţă a vinovăţiei. Cu toate că actul erotic nu se consumă, gândul vinovat al Fedrei proiectează o posibilă succesiune a evenimentelor care ar deconspira iniţiativa şi dorinţa ei de a încălca *interdictul*. Erotismul Fedrei are o dimensiune naturală, justificată prin obârşia ei, dar şi o dimensiune religioasă, susţinută de traseul ei destinal; în ceea ce-l priveşte pe Hipolit, erotismul mistic al acestuia traduce încercarea de transgresare a nivelului natural, pentru a fi omologat integral în categoria religiosului. În termenii lui Georges Bataille din volumul intitulat *Erotismul*, pentru care: „Cunoaşterea erotismului, precum şi a religiei, cere o experienţă personală, egală şi contradictorie, a interdictului şi transgresiunii.“[10], fiul amazoanei respinge experienţa erotică în numele unei experienţe religioase, încercând să experimenteze transgresiunea în mod absolut, fără încălcarea

vreunui interdict. Fedra, însă, resimte acut natura religioasă a interdictului, sancţionându-se tragic pe sine, dar devenind, în acelaşi timp, instrumentul sancţionării tragice al *hybris*-ului înfăptuit de Hipolit.

Pentru Euripide, sinuciderea Fedrei este la fel de monstruoasă ca şi iubirea ei: Fedra moare ţinând în mână mesajul care-l incriminează pe Hipolit ca pe un violator al drepturilor conjugale ale tatălui său. Hipolit, singurul om care se bucurase de privilegiul de a trăi alături de Artemis şi de a-i vorbi, moare, paradoxal, în braţele tatălui care a invocat divinitatea să-l răzbune pentru un afront necomis. Abandonat de divinitate, în moarte, planului uman, eroul îşi reintră tragic în limitele ordinii umane pe care şi-o reprimase. Artemis, ontologic diferită, nu poate asista la moartea lui Hipolit:

> N-am îngăduinţa să privesc leşuri, nici să mă pângăresc din răsuflările celor ce stau să moară, şi văd că tu te-apropii de răul de pe urmă.[11]

Această diferenţă de nivel al fiinţei este în mod tragic percepută de adoratorul ei. Lectura pe care o face Jean-Pierre Vernant tragediei lui Euripide vizează „cultul propriei persoane“: „[...] Tezeu îi reproşează fiului său că practică o ἄσκησις opusă pietăţii adevărate, care implică supunere faţă de ordinea tradiţională a valorilor, mai ales în cazul unui fiu ce-şi respectă părinţii. El observă, cu această ocazie, că asceza excesivă şi forţată, instrument al intimităţii sale cu divinitatea după Hipolit, nu are în realitate alt scop decât cultul propriei persoane: σαυτον σέβειν. În atitudinea religioasă a fiului său, aspectul «personal» conţine pentru Tezeu un element de *hybris*.“[12] În accepţia lui Vernant, divinitatea greacă este mai mult o forţă decât o entitate personală care să aibă un corespondent în personalitatea umană: „Zeii elenici sunt Puteri, nu persoane.“[13] Cercetătorul aduce ca argument modalitatea în care muritorii trimit în discursul lor la divinitate: fie ca la o unitate, fie ca la o pluralitate de ipostaze, ambele variante exprimate prin numărul gramatical (singular, respectiv plural). În acest sens, *hybris*ul comis de Hipolit este cu atât mai grav:

> O, scumpă stăpână, primeşte, din mâinile mele cucernice, cununa aceasta-nchinată pletelor tale de aur! Doar mie dintre muritori îmi faci darul de cinste să mă aflu în tovărăşia ta, să stau de vorbă cu tine şi să-ţi aud glasul; doar chipul tău nu ţi-l văd. O, de mi s-ar îngădui să ajung la sfârşitul vieţii la fel cum am pornit![14]

SENECA

Într-o profunzime a sensurilor, tragedia lui Seneca este mai îndatorată *epyliae* din Cartea XV a *Metamorfozelor* ovidiene decât tragediei euripidiene, fragmentul următor din opera autorului latin fiind semnificativ:

Negreşit auzit-ai din spuse
De-un Hipolit omorât de neîncrederea tatălui, şi de
O capcană întinsă de vitrega-i mamă. [...]
A Pasifaei copilă-n zadar căutând să mă facă
Să pângăresc patul tatălui meu, născoci-nvinuirea
C-am vrut ce dânsa voise; se teme să nu fie-aflată
Sau i-e necaz că fusese nesocotită şi astfel
A izbutit să mă facă osândit.[15]

În tragedia lui Seneca, accentele dramatice cad diferit; autorul roman pare mai degrabă interesat de relaţia Fedrei cu Hipolit, trecând în plan secund relaţia Tezeu-Hipolit, care nici măcar nu se mai întâlnesc în scenă. Ordinea evenimentelor din tragedia lui Euripide este modificată: Fedra se sinucide după aflarea morţii lui Hipolit, ca semn al disperatei iubiri, şi nu înainte. Lectura atentă a celor două texte, dar mai ales considerarea semnificaţiilor profund diferite, ne îndreptăţeşte să susţinem substanţa modelului latin din *Metamorfozele* lui Ovidiu al tragediei lui Seneca şi nu a celui grecesc.[16] Seneca reconstituie piesa din desfăşurarea narativă a lui Ovidiu, pe care o urmăreşte în reprezentarea dramatică a episoadelor. Influenţa ovidiană se resimte, de asemenea, în scena dezmembrării corpului lui Hipolit, în a cărei brutalitate – pe care o transcriu ambele texte latine – se măsoară concreteţea pedepsei. Excesiva puritate a trupului atrage, ca formă a maximei pedepse, sfâşierea lui, descrisă în detalii înspăimântătoare în cele două texte latine, *Metamorfozele* lui Ovidiu şi în tragedia *Phaedra* de Seneca:

OVIDIU: *Zvârlit din car mă încurc în*
Hăţuri; ai fi putut să îmi vezi carnea vie târâtă,
Muşchii prinşi de rădăcini şi o parte din mădulare
Dusă-nainte, iar alta-napoi agăţată; şi zgomot
Mare făceau, când erau sfărâmate oasele mele;
Sufletul meu istovit îşi ia zborul; din trup nici o parte
Nu se mai deosebea; totul, numai o rană.[17]

SENECA: *El cade-ntins în faţă şi se-ncurcă-n hăţuri.*
Cu cât se luptă straşnic ca să-şi dezlege trupul
Cu-atât mai mult se leagă în noduri fără capăt. [...]
Târât e Hippolytus şi ţeasta lui zdrobită
Răsună peste stâncă. Arbuşti îi fură chica
Şi piatra dură taie sublima sa făptură
Şi piere frumuseţea-i nenorocoasă-n sânge.
Rapide roţi răstoarnă pe câmpuri muribundul
Şi-un trunchi cu cioturi arse îl spintecă îndată,
În vintre străpungându-l ţăruşe noduroase.
Stătu o clipă carul cu trupu-nfipt în ţeapă,
Dar caii rump poprirea şi pe stăpân în două.
Apoi în goană iarăşi partea aproape moartă
Se sfârtecă-n arbuştii cu ascuţite vârfuri
Şi orice trunchi răpeşte din trupul său fărâme.[18]

Spre deosebire de formulele literare latine, care insistă asupra chinurilor fizice pe care Hipolit trebuie să le îndure înainte de moarte, modelul grec fixat de Euripide se mulţumise să consemneze:

Iar Hipolit, sărmanul, împleticit în şleauri, e tras pe jos în legături învălmăşite, şi capul său iubit se sparge de stânci, şi carnea lui e sfâşiată şi scoate ţipete îngrozitoare...[19],

acordând un spaţiu mai amplu, din replica Crainicului, terorii psihologice pe care o declanşează apariţia taurului din valurile mării. Simetria apariţiei aceluiaşi semn al puterii lui Poseidon în mitul grec marchează intervenţiile divine de tipul *deus ex machina*, care provoacă ieşirea din normalitate a umanului şi reintrarea în normalitate după sacrificarea acelor indivizi care au manifestat o apetenţă către monstruos, în sensul etimologic al termenului.

Fedra se abandonează propriei dorinţe, atât de copleşitoare, încât funcţionează ca maladie a trupului, conştientă că nu poate opune raţiunea sentimentului. Singura oprelişte în faţa pasiunii sale este moartea:

Ce poate raţiunea? Căci patima triumfă
Şi-n mintea mea domneşte-un singur zeu atotputernic.[20] *[...]*
Am hotărât sfârşitul. Caut doar felul morţii:
În laţ să-mi curm viaţa sau să m-arunc în spadă?
Ori voi muri zvârlită din vârful stâncii Pallas?
Să înarmăm deci mâna ce-o ocroti pudoarea.[21]

Fedra şi Hipolit sunt doi poli ai aceleiaşi probleme: iubirea ca maladie şi insensibilitatea ca maladie. Cei doi întrupează două maladii ale sufletului, la fel de periculoase prin forţa lor supraumană. Tragedia Fedrei nu poate fi luată în considerare fără corespondentul ei negativ, şi anume tragedia lui Hipolit. Pentru ca Seneca să dovedească corporalitatea iubirii pasionale[22] într-o tragedie, avea nevoie de un contraargument care să probeze absenţa corporalităţii în absenţa iubirii pasionale. Fedra fără Hipolit nu se poate înscrie într-un fenomen tragic: excesul de trăire corporală până la *impetus* se izbeşte – necesar din punct de vedere tragic – de excesul de iubire spirituală, până la anihilarea trăirilor la nivelul corporalităţii. Ceea ce are în exces Fedra îi lipseşte cu prisosinţă lui Hipolit, iar ceea ce are în exces Hipolit îi este totalmente necunoscut Fedrei. Numai în situaţia unui dezechilibru natural iubirea devine element transcendent prin care se instrumentează tragic destinele muritorilor. Internalizarea limitei cu care se confruntă eroii tragici senecani nu o face cu nimic mai suportabilă; dimpotrivă, limita lăuntrică erodează fiinţa din lăuntrul ei. Incapabilă să se lupte cu ceva indefinit, pe care-l ascunde în străfundurile fiinţei, eroul ajunge la conştientizarea identificării sale cu răul, care nu poate fi eradicat decât o dată cu moartea lui fizică. Fedra, ca şi Hercule, trebuie să se distrugă pe sine pentru a distruge răul din sine; nu există altă cale de a se sustrage răului decât prin propria moarte, în mod tragic singura posibilitate de curmare a chinului.

Această Fedră romană, mult mai pasională decât cea greacă, marchează o altă eră erotică: Ovidiu scrisese *Heroides*, *Ars amatoria*, *Amores*, suferise consecinţele din cauza fiicei lui Augustus, Iulia, care se tunsese pentru a-şi purta public schimbarea statutului în sclavă a celui pe care-l iubea. Iulia fusese, la rândul ei, exilată în insula Pandataria, sancţionată pentru iubirea ei, departe de orice posibilitate de a-şi consuma erotic pasiunea. Asemeni Fedrei – închisă în statutul ei, şi ea în imposibilitatea de a-şi consuma iubirea incestuoasă pentru Hipolit-Iulia moare de tristeţe, în conformitate cu însemnările lui Tacit.[23] Eroina mitică se sinucide, în perspectiva romană, atunci când este tragic separată de cel pe care-l iubeşte: Hipolit moare, Fedra se sinucide; eroina din istorie se sinucide prin refuzul hranei, în aceleaşi condiţii de rigidă obstrucţionare prin decret. Este posibil ca Seneca să

fi modificat trama mitică pentru a trimite la problema statutară care nu permitea matroanelor (Fedra/Iulia) să combine datoria (sexul în familie) cu iubirea: „Dragostea în căsnicie a fost considerată ca o victorie a desfrâului."[24], iar Augustus, susţinut chiar de Vergiliu, şi-a manifestat indignarea în acest sens. Seneca pare să împărtăşească punctul de vedere oficial şi majoritar, dar rezonează la complicata reţea de relaţii, în care fiecare statut social era clar definit şi prin natura relaţiilor sexuale pe care le putea întreţine: bărbatul trebuia să fie activ pentru sine şi să dispună de ceilalţi, fără a se interesa de plăcerea pe care o provoca sau nu; în funcţie de poziţia socială, putea dispune de toţi cei cu un statut inferior (modelul sexualităţii sale fiind *dominatio dominus*[25]); matroana trebuie să rămână castă şi fidelă pentru a menţine puritatea descendenţilor soţului ei; să fie pudică pentru a-şi păstra integritatea corporală. În acest context, minciuna Fedrei cu privire la violul lui Hipolit nu mai este o simplă răzbunare pasională, ci şi o măsură împotriva propriei vieţi, o răsturnare a celor trei calităţi: castitate, fidelitate, pudicitate, dar nu faţă de soţ, ci faţă de iubit, întrucât moartea era pedeapsa violatorului şi violatei, deopotrivă (Lucreţia violată de Sextus trebuie să moară şi se va sinucide). Sinuciderea Fedrei este singura cale deschisă pentru statutul de matroană. Vinovăţia nedeclarată, dar sugerată de textul latin, este pasiunea în sine, ca pasiune ce transformă orice femeie în prostituată[26]. Fedra este de două ori vinovată în tragedia lui Seneca: o dată pentru că s-a lăsat pradă pasiunii neconforme statutului său, apoi pentru că n-a reuşit să-şi înfrâneze pornirile (vezi elogiul abstinenţei stoice). Pe de altă parte, Tezeu este exemplar pentru categoria sa şi la el se raportează vinovăţia Fedrei, nu la Hipolit: el îşi exercită puterea în absenţa oricărei constrângeri sentimentale: nu o iubeşte pe Fedra, nu îl iubeşte pe Hipolit (pentru romani sentimentele nu sunt reciproce, există o datorie a celor supuşi – soţie, fiu, sclav – de a-şi arăta supunerea prin ceea ce am numi astăzi *sentimente*); Tezeu îşi manifestă dorinţa şi puterea[27], pretinzând celorlalţi supunere.

ALTERĂRI ALE SEXUALITĂȚII MITULUI

Privit din acest unghi, mitul lui Hipolit suferă nuanțate schimbări de la momentul Euripide, moment în care echitatea în familie se baza pe virtute, ca rezultantă a supunerii femeii, pe austeritate, ca rezultantă a puterii bărbatului, pe paideia care formează omul moral și liber prin: „gimnastica și probele de rezistență, muzica și învățarea ritmurilor virile și viguroase, vânătoarea și mânuirea armelor, grija pentru o bună purtare în public, dobândirea de *aidos* care te ajută să te respecți pe tine însuți prin respectul purtat celorlalți"[28]. Aproape toate aceste modalități sunt experimentate de Hipolit, care se pregătește să devină un cetățean-model prin exersarea autocontrolului ca probă morală. Ieșirea din sfera virtuții este dezastruoasă pentru Fedra, ca și pentru Hipolit, a cărui reciprocitate în suferință o determină prin ultimul mesaj, Euripide propulsându-l ca erou tragic. Seneca reconstruiește mitul în jurul Fedrei, iar Hipolit rămâne un instrument al abstinenței care-i verifică morala stoică. Acest Hipolit anticipează imaginea creștinului virtuos, pe care Michel Foucault îl descrie astfel: „Eroul virtuos, capabil să fugă de plăcere ca de o ispită în care știe să nu cadă, este o figură familiară în creștinism."[29]

Austeritatea sexuală a lui Hipolit va deveni tema prioritară a creștinismului până în secolul al XVI-lea când R. Garnier (1573) va reveni la modelul latin, iar J. Racine (1677) la modelul grec, concurat din ce în ce mai mult de afirmarea sexualității din mitul lui Don Juan (Tirso de Molina – 1630).

RACINE

Clasicismul francez renunță la tema castității lui Hipolit, la abstinența sa sexuală, și aduce în scenă o posibilă soție – Aricia. În secolul lui Descartes, care în 1649 scria *Tratat al pasiunilor sufletului*, morala se nuanțează sub presiunea fiziologiei, iar în literatură își face intrarea glorioasă pe scenă Don Juan sau corespondentul său feminin, Corisca.

În dramaturgia lui Racine, *Phèdre* (1677) se distinge ca o tragedie pentru care problemele morale sunt excedate de discursul despre acestea. La prima vedere, nu posibilul incest Fedra-Hipolit este blamabil, ci imposibilitatea de a închide în tăcere proiecția păcatului. In-

serarea conceptelor creștine în analiza unei tragedii de inspirație păgână se justifică din perspectiva studiului, care își propune să recupereze reminiscențele janseniste,[30] ocultate de trama mitologică. Descendența mitică a Fedrei echivalează cu predestinarea jansenistă, conform căreia muritorii erau *aleși* pentru mântuire sau abandonați în damnare. Faptul că eroina împărtășește destinul pe care toate femeile neamului său l-au îndurat (Pasiphae, Ariana[31]), face vizibilă predispoziția naturală de a păcătui prin iubire:

Și-am înțeles că Venus, cu vechea ei pornire,
În sânul meu sădise blestemul ei: iubire![32]

Macularea ontologică a omului apasă conștiința vinovată: omul se naște sub semnul păcatului originar, având instinctiv tentația răului. Din acest punct de vedere, Fedra este protagonista păgână cel mai bine fixată în datele unui destin în care este înscrisă disponibilitatea de a înfăptui răul, din punct de vedere creștin:

O, Venus, cât de crudă ți-e pofta răzbunării;
Tu ai adus pe mama în brațele pierzării... [...]
Tu, soră Ariana, de care dor rănită
Te-ai stins pe țărmul unde fuseseși părăsită? [...]
Ne urmărește Venus cu ura-i ne-mpăcată:
Eu pier cea de pe urmă, și cea mai vinovată.[33]

Fedra nu se poate sustrage pasiunii care prevalează asupra liberului ei arbitru. Puterea pasiunii, ca semn al integralei corupții a ființei, se măsoară prin obsesiva idee de a se sinucide a Fedrei, conștientă că răul care o domină este răul esențial, consubstanțial cu natura ei umană. Escaladarea pasiunii sale pentru Hipolit determină manifestarea discursivă a protagonistei în fața Enonei, a lui Hipolit, și în final, a lui Tezeu. Acaparată de această pasiune incestuoasă, Fedra are o singură alternativă deschisă spre mântuire: moartea.

Pentru Racine, Hipolit nu mai este tânărul care comite *hybris*-ul antic, jignind divinitatea iubirii; dimpotrivă, este îndrăgostit, la rândul lui, de Aricia, a cărei identitate este contrafăcută de dramaturg. Pornind de la numele unei văi împădurite din *Metamorfozele* lui Ovidiu, Racine construiește un personaj cu totul fictiv, cu o istorie nobilă, în conformitate cu poetica clasică, de fiică a unui neam regesc, supus și condamnat la dispariție de Tezeu prin interdicția de a se căsători. Acest adaos la

trama mitică deplasează centrul de greutate al mitului de la iubirea ilicită la relaţiile conjuncturale de iubire: Tezeu o iubeşte pe Fedra, chiar dacă acesta a fost tentat de iubirea Proserpinei, pentru care a coborât în Infern, de unde a fost salvat de Hercule; între timp Fedra, s-a îndrăgostit de imaginea lui Tezeu reflectată de puritatea şi tinereţea lui Hipolit; în acelaşi timp, Hipolit se îndrăgosteşte de Aricia, moştenitoarea de drept a lui Erehteu şi a lui Egeu, potenţială conducătoare a Atenei (ca şi Tezeu, de altfel; nuanţa incestuoasă implicită se sesizează şi în iubirea lui Hipolit pentru Aricia). În tragedia lui Racine, iubirea se multiplică în simultane oglindiri, ca într-un *mise-en-abyme*, pentru a da o nouă dimensiune *pathos*-ului şi fatalităţii: *pathos*-ul, şi nu voinţa rezultată din judecarea raţională este declaşatorul acţiunii înscrise deja în destin. Hipolit, în mod neaşteptat, declară Ariciei: „Dar patima n-ascultă de sfatul chibzuinţei"[34]. În ceea ce priveşte fatalitatea, aceasta devine sesizabilă cu fiecare act uman. Acţionând purtaţi de propriul *pathos*, eroii lui Racine ies din tăcere şi îşi mărturisesc iubirea secretă. Din acest moment, fatalitatea se identifică, în plan dramatic, cu conflictul tragic. Imixtiunea elementelor păgâne cu cele creştine amplifică teroarea provocată de ambiguitatea dintre *hamartia* (greşeala tragică) şi păcat, în accepţia de vinovăţie creştină; simpla rostire a gândului vinovat deversează păcatul / *hamartia* în discurs. Discursul protagoniştilor, prin care aceştia se arată în afară aşa cum sunt pe dinăuntru, nu este un păcat: păcatul / hamartia, rostite sau nerostite, sunt la fel de vinovate din punct de vedere moral. Prin discurs se corelează numai efectul (boala Fedrei, ezitările lui Hipolit) cu cauza sa (iubirea ilicită a Fedrei, pe de o parte, a lui Hipolit, pe de altă parte, prin raportarea la Tezeu). Ceea ce modifică *punerea în discurs* a interiorităţii vinovate este statutul aceluia care spune EU şi asumă în legătură cu sine tot ceea ce spune. Fedra, Hipolit, Aricia se destăinuie unor *actanţi retorici*[35], a căror funcţionalitate se limitează la persuadarea *actanţilor tragici* să se expună în faţa lor prin discurs. Enona, Theramen, Ismena se constituie în categoria actanţilor retorici care reprezintă o incitare la discurs şi la reculul imediat al acestuia. Transgresarea către actul rezervat numai actanţilor tragici este sancţionată la fel de brutal ca şi căderea din act în discurs. Enona are iniţiativa de a interveni pentru Fedra în momentul întoarcerii lui Tezeu şi îşi depăşeşte competenţele retorice, simulând prin discurs un act neperformat în planul realităţii: siluirea Fedrei de către Hipolit. Această

retorică-act conduce la convocarea puterii divine a lui Neptun de către Tezeu pentru a răzbuna pângărirea incestuoasă, monstruoasă. Discursul lui Tezeu este singurul discurs-act, discurs prin care rostirea a facilitat eficienţa răzbunării divine în lumea umană. În perspectiva raciniană, tragedia Fedrei este o tragedie a discursului, în care fiecare emiţător este izolat în discursul său amoros. Ieşirea din izolare înseamnă expunerea într-o situaţie unde controlul îl deţine celălalt: iubirea destăinuită poate fi acceptată sau refuzată, ceea ce face din secret o putere a celui ce îl deţine: Hipolit o are în puterea lui pe Fedra, Aricia îl are în puterea ei pe Hipolit, Tezeu îi are pe toţi în puterea lui. Fedra nu mai poate recupera momentul de dinaintea rostirii decât prin moarte: Fedra se otrăveşte şi, numai având iminenţa morţii în faţă, se poate confesa lui Tezeu.

Pentru demersul structuralist al lui Roland Barthes, cuvântul devine înspăimântător în *Phèdre* şi toată demonstraţia pare să probeze acest argument: „Mai întâi faptul că el este un act, cuvântul este puternic. Dar mai ales faptul că el este ireversibil: nici un cuvânt nu poate fi reluat: dat în stăpânirea Logosului, timpul nu poate fi întors, creaţia sa este definitivă."[36]

Din perspectiva psihanalitică a lui Denis de Rougemont, Racine, discipolul austerului Port-Royal, *pedepseşte* pasiunea şi „se autopedepseşte prin persoane interpuse, atunci când respinge orice reciprocitate din partea lui Hipolit la pasiunea Fedrei."[37] Fedra ar fi celebra actriţă Champmeslé, iar Hipolit este chiar autorul care s-ar fi dorit incoruptibil, „insensibil la farmecul pieritor". În acest context, introducerea Ariciei este justificată pornind de la prefaţa textului, în care Racine arată că a încercat să arunce o minimă vinovăţie asupra personajului; Rougemont consideră că rolul Ariciei în piesă este acela de a sublinia pasiunea şi nu incestul.

FEDRA DIN NOU

Revenirea Fedrei, după succesul lui Don Juan, care triumfă în tot secolul al XVIII-lea, este destul de modestă: în 1866, Swinburne creează o Fedră senzuală, „a fatal woman" după modelul prerafaelit, iar modernismul de la începutul secolului XX recuperează modelul antic prin T. S. Moore (1901), Gabriele D'Annunzio (1909), Hilda Doolittle (1927). Toţi aceşti autori, personalităţi creatoare extrem de

diverse ca formulă – din care ultimii doi sunt celebri: D'Annunzio prin tragedii şi romane, H. Doolittle prin poemele imagiste – sunt atraşi de cultura elenă, descoperă direct spaţiul grecesc, pe care-l sondează prin intermediul miturilor, între care şi Fedra. Moore este recunoscut pentru preferinţele clasice: Danae (1903), Medeea (1920); Doolittle debutează cu volumul de poezii *Sea Garden* (1916), *Hippolytus Temporizes* (1927), *Helen in Egypt* (1961); D'Annunzio publică *Elettra*, *Alcyone* (1904), *Merope* (1912).

GIDE

Spre sfârşitul vieţii, în 1946, André Gide face din Tezeu una din cele mai importante *dramatis personae* din întreaga sa operă, alături de Edouard din *Falsificatorii de bani* şi naratorul din *Jurnal 1889-1951*. Eroul atenian, şi el la sfârşitul vieţii, se confesează umanităţii ca singurului urmaş al său după moartea lui Hipolit. Ceea ce ar fi trebuit să fie un volum *ad usum Delphini*, este o mărturie a ceea ce a fost, sub poleiala mitică, marele Tezeu: un om cu inconsecvenţele, temerile, precauţiile unui muritor obişnuit, supus unui lung şir de lecţii. Toate învăţăturile pe care le primeşte reflectă acelaşi ideal umanist: omul trebuie să se clădească pe sine şi acest act este supremul eroism.

Episodul Fedra este pus într-o nouă lumină de imaginea unui alt Tezeu, atât de diferit de cel antic (Euripide, Seneca) sau clasic (Racine). Numai prezentarea acestui Tezeu gidian poate justifica perspectiva lipsită de tragism asupra Fedrei.

Gide resemnifică episoadele mitice prin omiterea sau prin adăugarea unor detalii, pe formula „variantelor mitice" care reiau povestea în datele ei esenţiale, schimbându-i doar elementele de circumstanţă, al căror rol era acela de a da concreteţe gestului mitic fondator. Egeu îl pune – în varianta Gide – să ridice o stâncă, şi apoi altă stâncă, şi altă stâncă, nu pentru a găsi armele dăruite de Poseidon, ci pentru a dovedi că *voinţa înţeleaptă* dă putere omului şi nu armele sale. „Făureşte-te!", este îndemnul cu care porneşte Tezeu să eradicheze monstruosul de pe pământ, pentru a trasa căi îndrăzneţe omului, şi din cer, pentru a-i permite o perspectivă asupra lumii din înalt, eliberată de coşmarul destinal. Tezeu deconspiră umanităţii faptul că monstruosul este integral de natură divină, aşa cum, de cele mai multe ori, eroismul se naşte din întâmplarea norocoasă. Pentru înfruntarea cu Minotaurul, Tezeu este pregătit de Dedal, care îi dezvăluie principiul labirintului ca spaţiu al abandonului definitiv în faţa unor tentaţii de neînvins pentru om. Ca discipol al lui Dedal, el află că labirintul interior al fiecăruia este mai complicat decât orice construcţie din piatră. Numai determinarea de a lupta cu sine îl poate ţine lucid pe Tezeu: „Efectul acestor arome nu este acelaşi pentru toţi şi fiecare, în funcţie de talmeş-balmeşul pe care-l plăsmuieşte creierul său, se rătăceşte, dacă se poate spune aşa, în propriul său labirint."[38] Labirintul nu este altceva decât proiecţia unor obstacole imaginare pe care omul le creează în funcţie de datele fiinţei sale. Subiectivitatea fiecăruia este echivalată cu un labirint pe care fiinţa umană trebuie să-l traverseze pentru a împlini îndemnul socratic „Cunoaşte-te pe tine însuţi!"

Pentru Gide, Minotaurul pare să fie pretextul iniţierii lui Tezeu într-o filosofie de viaţă în care întâlnirea cu Icar este punctul ultim înainte de marea confruntare. Între spectrul lui Icar, care, deşi mort, îşi continua rolul într-o epifanie aproape cristică, şi Tezeu, ataşat de valorile contingentului, dialogul este imposibil. Cu toate acestea sensul existenţei sale este spiritual, spre deosebire de al celorlalţi eroi: Hercule, Iason, Perseu. Pentru a-l împlini, Tezeu trebuie să rămână liber; această libertate cu orice preţ îl determină s-o abandoneze pe Ariadna în Naxos, să nu ridice pânzele albe pentru Egeu, să nu infirme fapte eroice transferate asupra eroismului său, cum ar fi: răpirea Elenei, coborârea în Infern, violarea Proserpinei. Distanţa autoironică este maxima libertate pe care şi-o poate lua. Întemeierea Atenei sub auspiciile valorilor spirituale, ale progresului, ale egalităţii, ale justiţiei Areopagului, este eroicul gest de maturitate al lui Tezeu. Acest Tezeu manifestă înţelegere pentru pasiunea Fedrei, chiar admiţând o nuanţă incestuoasă; mai mult, îi găseşte justificări ca diferenţa de vârstă între soţi, frumuseţea tulburătoare a lui Hipolit şi ineficienţa credinţei politeiste. Vinovăţia Fedrei în faţa acestui Tezeu spiritualizat constă în minciună, dar şi aceasta se diminuează prin sinuciderea reginei.

Întâlnirea Oedip-Tezeu realizează petrecerea a două destine: unul al eşecului (Oedip), celălalt al izbânzii (Tezeu). Tocmai acestui fapt ar fi trebuit să i se recunoască însemnătatea şi să fie eternizat în literatu-

ră, şi nu episodul Fedrei. Aceasta pare să fie nemulţumirea nerostită a eroului. Tragedia lui Oedip nu mai este tragedia unui om neputincios în faţa destinului; este tragedia unui om vinovat de nenorocirile sale:

Văzând neasemuita urgie ce se înfăţişa ochilor mei, arătându-mă pe mine drept vinovat, simţeam că trebuie neapărat să-mi înalţ glasul. Îndreptând asupră-mi tăişul sabiei, nu atât ochii voiam să mi-i scot, cât să spintec pânza ce-i acoperea...[39]

Dacă Oedip pledează, ca şi Icar, pentru desprinderea de orice sentiment care l-ar lega de materialitatea acestei lumi, premisă a păcatului, Tezeu rămâne nestrămutat în convingerea că omul şi lumea lui sunt miza existenţei. Retrospectiv privită, calea lui Tezeu se termină cu *marea operă* – viaţa:

Mă alină gândul că după mine, datorită mie, oamenii vor şti să vadă că sunt mai fericiţi, mai buni şi mai liberi. Pentru binele omenirii de mâine mi-am făurit opera. Am trăit.[40]

Note:

[1] Platon, *Banchetul*, traducere: Cezar Papacostea, Editura de Vest, Timişoara, 1992, p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 59.
[3] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 460.
[4] Cf. *ibid.*, p 585.
[5] Zoe Petre, *Cetatea greacă. Între real şi imaginar*, Nemira, Bucureşti, 2000, p. 406.
[6] Guy Rachet, *Tragedia greacă*, traducere: Cristian Unteanu, Univers, Bucureşti, 1980, p. 248.
[7] *Apud. ibid.*, p. 247.
[8] Zoe Petre, *op. cit.*, p. 407.
[9] Pierre Leveque, *Aventura greacă*, traducere: Constanţa Tănăsescu, Meridiane, Bucureşti, 1987, pp. 370 – 371.
[10] Georges Bataille, *Erotismul*, traducere: Dan Petrescu, Nemira, Bucureşti, 1998, p. 39.
[11] *Hipolit* în Euripide, *Electra*, traducere: Alexandru Miran, Minerva B.P.T., Bucureşti, 1979, p. 313.
[12] Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică*, traducere: Zoe Petre şi Andrei Niculescu, Meridiane, Bucureşti, 1995, p. 430.
[13] *Ibid.*, p. 431.
[14] *Hipolit* în Euripide, *op. cit.*, p. 242.
[15] Ovidiu, *Metamorfozele*, traducere: Ion Florescu, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1959, p. 310.
[16] Fără a fi în contradicţie cu latinistul Pierre Grimal, care indică preferinţa pentru subiectele de origine grecească, în Pierre Grimal, *Literatura latină*, traducere: Mariana şi Liviu Franga, Teora, Bucureşti, 1997, p. 313.
[17] *Idem.*
[18] Seneca, *Tragedii*, traducere: Traian Diaconescu, Univers, Bucureşti, 1979, p. 186.
[19] *Hipolit* în Euripide, *op. cit.*, p. 303.
[20] Seneca, *op. cit.*, p. 154.
[21] *Ibid.*, p. 157.
[22] *Apud.* Pierre Grimal, *Seneca*, traducere: Barbu şi Dan Sluşanschi, Univers, Bucureşti, 1992, p. 386.
[23] *Apud.* Pascal Quignard, *Sexul şi spaima*, traducere: Nicolae Iliescu, Univers, Bucureşti, 2000, p. 19.
[24] *Ibid.*, p. 18.
[25] *Ibid.*, p. 19.
[26] *Ibid.*, p. 25.
[27] *Ibid.*, p. 97.
[28] Michel Foucault, *Istoria sexualităţii*, traducere, Beatrice Stanciu, Al. Onete, Editura de Vest, Timişoara, 1995, p. 173.
[29] *Ibid.*, p. 137.
[30] Jansenius, episcop olandez, reprezintă reacţia întemeiată pe principiile augustiniene la modul aristocratic de existenţă. În Franţa, mănăstirea Port-Royal este puternic in-

fluentată de această mişcare; ulterior va fi dărâmată din ordinul lui Ludovic al XIV-lea (1712).

[31] Numele din piesa lui Racine pentru Ariadna.

[32] Jean Racine, *Teatru*, traducere: Elena Vianu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959, p. 261.

[33] *Ibid.*, pp. 259-260.

[34] *Ibid.*, p. 271.

[35] În studiul *Tragedia discursului: Fedra*, am definit pe larg sintagmele *actanţi tragici* şi *actanţi retorici*, din *Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Ovidius"*, secţiunea Filologie, Tom V / 1995, pp. 252-260.

[36] Roland Barthes, *Despre Racine*, traducere: Virgil Tănase, E.P.L.U., Bucureşti, 1969, p. 150.

[37] Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, traducere: Ioana Feodorov, Univers, Bucureşti, 2000, p. 223.

[38] André Gide, *Tezeu. File de toamnă*, traducere: Irina Eliade, Univers, Bucureşti, 1971, p. 47.

[39] *Ibid.*, p. 78.

[40] *Ibid.*, p. 82.

Capitolul VIII

MEDEEA

Poeticile antichităţii greco-latine o menţionează pe Medeea ori de câte ori se pune în discuţie expresia răului (Aristotel) sau cruzimea (Horaţiu). În *Poetica*, Aristotel se referă la tragedia lui Euripide pentru a exemplifica una dintre modalităţile prin care se insuflă privitorului „frica sau mila" prin „înlănţuirea faptelor, ceea ce-i preferabil şi demn de un poet mai talentat." (1453b)[1]. Medeea şi Oedip sunt eroii care înfăptuiesc răul: Medeea conştientă de îngrozitoarele crime pe care le săvârşeşte, Oedip în afara conştiinţei gravităţii actelor sale. Aceeaşi alăturare a celor două tragedii (deloc întâmplătoare) apare şi în capitolul următor al *Poeticii*, în care sunt fixate cele patru coordonate ale eroului tragic. Acesta trebuie să fie *ales*, în sensul în care acţiunile şi discursurile sale reflectă o nobilă atitudine; să fie *potrivit* resorturilor interioare ale fiinţei sale, mai precis, actele reprezentate pe scenă să reflecte *potrivirea* între ceea ce este eroul/eroina mitic(ă) şi ceea ce s-ar putea presupune în plan uman că ar fi capabil(ă) să înfăptuiască: „nici bărbăţia, însă, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii" (1454a)[2]; să fie *asemănător* cu imaginea pe care tradiţia mitică a impus-o deja acestuia, sau natura umană la care eroul mitic trimite, interpretare pentru care optează şi traducătorul şi comentatorul român, bazându-se pe alţi comentatori şi pe coerenţa internă a textului care revine la această problemă, fiind mult mai explicit[3]; să fie *statornic*, egal cu sine. În aceste condiţii, faptele eroilor trebuie să se înscrie într-un traseu „verosimil sau necesar" care să poată fi acceptat ca rezultat din configuraţia eroului-eroinei, aşa cum „deznodământul intrigii trebuie să se datoreze caracterelor eroilor, şi nu unei intervenţii divine, ca în *Medeea*." (1454b)[4]. De această dată, tragedia lui Euripide este un exemplu de neurmat, din cauza faptului că procedeul *deus ex machina* rezolvă finalul. Contraexemplul este *Oedip* al lui Sofocle, în care locul iraţionalului este în afara acţiunii, nu în desfăşurarea sau în finalizarea ei.

Horațiu preia comandamentele aristotelice în *Scrisoare către Pisoni*, interzicând reprezentarea unei crime atât de înfricoșătoare ca cea a Medeei pe scenă: „Medeea să nu-și ucidă copiii înaintea publicului."[5]

Punerea în scenă a oricărei tragedii având-o ca protagonistă pe Medeea ridică probleme în ceea ce privește reprezentabilitatea, element dependent de desfășurarea evenimentelor, dar care este restrâns de natura lor moral-inacceptabilă: Medeea se răzbună printr-un șir de crime asupra tuturor celor care, în plan afectiv, înseamnă ceva pentru Iason, mai puțin pe el. Ea începe prin a o ucide pe Creusa, viitoarea soție a lui Iason, în ziua nunții, pe tatăl acesteia, Creon, regele Corintului, și sfârșește prin a-și ucide cei doi copii pentru că sunt și copiii lui Iason. În ciuda normei horațiene, Seneca va construi conflictul dramatic astfel încât punctul lui culminant să coincidă cu omorârea copiilor, pe care filosoful alege s-o re-prezinte ca pe un apendice la un tratat de morală, dublând monstruosul actului cu duritatea cuvintelor. Cele două canale de receptare ale spectatorului – vizual și auditiv – sunt invadate de o violență pe care trebuie s-o sancționeze, cu atât mai mult cu cât depășește orice canon literar, sau tocmai pentru că încalcă un canon literar.

EURIPIDE

Datând din 431 î. Chr., *Medeea* tragediografului grec este un răspuns la discuțiile filosofice ale epocii sale cu privire la dreptate, pasiune, natura morală sau interioară a răului, lege. Dodds atrage atenția asupra faptului că atât atitudinea Medeei, cât și cea a Fedrei din tragedia de mai târziu, au fost interpretate ca o „respingere conștientă a teoriei socratice"[6] cu privire la identitatea dintre virtute și cunoaștere. Oricum ar sta lucrurile, Euripide nuanțează, prin trăirile contradictorii ale eroinelor sale, prin deciziile imposibil de admis într-un plan al raționalității reci, conceptele fixate în definițiile filosofilor, lecția sa propunând complexitatea umanului.

Medeea este singură în fața nedreptei decizii a lui Iason de a se căsători cu Creusa; cu toate că invocă două divinități apărătoare ale justiției, Themis și Zeus[7], justiția divină rămâne suspendată într-un plan inaccesibil muritorilor și insensibil la rugămințile acestora. Tragedia ei se consumă strict la nivelul celor mai adânci sentimente umane, fără a fi raportate la vreun element metafizic. Valoarea sub care se așeza eroul tragic dispare, vina este incalificabilă, libertatea nu mai intră în discuție, atâta timp cât eroina este subjugată unui singur proiect care nu lasă deschisă nici o alternativă, destinul imuabil se pulverizează într-un meschin joc dialectic al faptelor pe care oamenii le săvârșesc împăcați cu conștiința faptului că un element irațional dictează din lăuntrul lor. În reflex dramatic, momentul alegerii tragice se dispersează pe toată durata piesei, nemaiputându-se vorbi decât de iminența actului tragic, a cărui tensiune se acumulează treptat prin intensificarea chinului sfâșietor care explodează în faptă. Nu destinul Medeei o conduce pe aceasta la monstruoasele crime ci, dimpotrivă, Medeea este cea care, în absența ecoului divin la faptele sale, își conturează un destin pe deplin coerent cu antecedentele ei: ea a fost capabilă să-și ucidă fratele al cărui trup l-a aruncat în mare, bucată cu bucată, pentru a scăpa de urmărirea tatălui ei; ea le-a determinat pe fiicele lui Pelias să-l ciopârțească și să-l fiarbă pentru a-l întineri. Ea nu înfăptuiește *hybris* în accepția vechilor tragedii, ci împinge la paroxism răzbunarea în plan uman. Crimele Medeei – cele înfăptuite și cele neînfăptuite încă – au o constantă: toate indică cea mai apropiată legătură de sânge între criminal și victimă, mai puțin cea asupra lui Creon și Creusei. După relatarea detaliată a chinurilor în care au murit tatăl și fiica, prin vraja veșmântului și a diademei, dorința de răzbunare a Medeei, în mod paradoxal, se amplifică:

> *Prietene, sunt hotărâtă! Să-mi ucid*
> *copiii cât mai grabnic și să fug apoi*
> *din țară.*[8]

Frenezia unei noi crime duble o cuprinde, în vreme ce corul imploră pe Helios, din care Medeea și copiii ei descind, să curme masacrul:

> *Helios, pruncii sunt ramuri de aur din tine!*
> *Ce groaznică e revărsarea de sânge divin*
> *iscată de oameni!*
> *Du-te, o, strălucire născută din Zeus,*
> *ține-o și-mpiedic-o și fugărește-o din casă*
> *pe crâncena și sângeroasa Erinys,*
> *pătrunsă de duhul pedepsei!*[9]

Nici un răspuns al planului divin nu survine. Toate invocațiile din tragedie par a fi strict retorice până la scena finală, când carul tras de doi șerpi înaripați, trimis de Helios, o ridică pe Medeea și corpurile celor doi copii pentru a o duce la locul unde le va face mormânt acestora. Acest final spulberă toate certitudinile ce păreau a se fi instalat până la acest episod, iar iraționalul se instaurează. Medeea nu poate fi sancționată tocmai datorită intervenției divine. *Daimonul* răului care o mistuise pe Medeea în interior, fără a fi identificat ca entitate separată, se conturează ca o prezență străină în discursul eroinei, până când o ia întru totul în stăpânire:

Nu, suflete al meu, nu, n-ai să-ndeplinești
acest omor![10]

Răul rămâne la fel de eficient, chiar dacă nu mai este conceput ca un element metafizic. Dodds este de părere că Euripide ajunge, în perioada tragediilor *Medeea* și *Hypolit*, să pună sub semnul întrebării sensul rațional al existenței umane: „preocuparea principală a lui Euripide [...] nu este atât neputința rațiunii, cât o incertitudine mai mare: dacă există vreun scop rațional în desfășurarea vieții omenești și în guvernământul lumesc. [...] Nu susțin că se poate extrage o filosofie de viață consecventă din piese (nici nu trebuie să avem o astfel de pretenție de la un dramaturg care a scris într-o perioadă de mari îndoieli). Dar, dacă e neapărată nevoie de o etichetă, cred că termenul «iraționalist», pe care l-am menționat o dată, i se potrivește cel mai bine lui Euripide."[11]

Faptul că Euripide evidențiază statutul Medeei de străină, barbară provenită din locuri sălbatice, fugară, refugiată în Corint, apoi exilată din această cetate, pare să sugereze că o astfel de monstruozitate nu poate fi decât străină din punct de vedere ontologic spațiului grec. Această trăsătură o apropie de Oedip, de data aceasta dintr-o perspectivă a situării lor în lume; Oedip este, la rândul lui, înstrăinat, *autoexilat* din spațiul Corintului (perceput ca o margine a lumii grecești cu deschidere la mare), exilat din Teba. Medeea și Oedip sunt străinii care cer lui Egeu, respectiv fiului acestuia – Tezeu, acceptarea în spațiul lor ca oaspeți. Oedip la Collonos îi va acorda un privilegiu lui Tezeu, și numai lui, conducându-l, el, Oedip cel orb, pe Tezeu eroul, la locul morții sale, care trebuie să rămână taina conducătorului

Atenei.[12] Medeea, spre deosebire de Oedip, care este oaspetele (*hostis*), acoperă cealaltă posibilă semnificație a termenului *hostis*, cea de inamic; de fapt, după zece ani în care a fost oaspetele lui Creon și al fiicei acestuia, devine inamicul lor prin neacceptarea legilor acestora cărora ar trebui să se supună:

Străinul e dator
s-asculte legile cetății unde-a tras.[13]

Calitatea de *străină* este chiar conștiința de sine a Medeei: „eu stingheră plec în lume, fără țel"[14]; înstrăinarea Medeei față de toate elementele care ar putea s-o reîntoarcă (să-i provoace nostalgia, etimonul termenului fiind *nostos* care înseamnă „întoarcere" în limba greacă) spre Iason sunt respinse brutal. În sensul acesta, uciderea copiilor este tot o formă de înstrăinare de Iason, așa cum prin uciderea propriului frate blocase orice cale de întoarcere acasă.

Într-o lectură religioasă, Medeea ar îndeplini un sacrificiu uman, substituindu-i lui Iason, „adevăratul obiect al urii sale, care rămâne intangibil",[15] propriii copii. René Girard consideră infanticidul comis de natură ritualic-sacrificială, notând că „Medeea pregătește moartea copiilor săi așa cum un preot pregătește un sacrificiu."[16] Ceea ce omite Girard atunci când discută pericolul *înmagazinării violenței* este omorârea Creusei și a lui Creon: două posibile interpretări ar putea fi acceptate, deși divergente. 1) Uciderea celor doi ar fi trebuit să dezamorseze violența eroinei. Acest episod este, însă, trecut sub tăcere de antropolog, probabil ținând cont de absența relației de rudenie dintre criminal și victimă. În acest sens, exemplul Ifigeniei ar trebui să fie edificator. Girard își ia o măsură de precauție atunci când afirmă că mitul în discuție reprezintă pentru sacrificiul uman ceea ce mitul lui Aiax reprezintă pentru sacrificiul animal, o treaptă intermediară până la o situație de criză generală. 2) Omorârea celor doi declanșează criza sacrificială, amorsând violența, apropiind-o pe Medeea din ce în ce mai mult de ținta ei: Iason. Cercurile concentrice ale crimelor din jurul lui Iason se restrâng amenințător, dar închiderea lor este mai cumplită ca moartea.

După cele trei tragedii ale lui Euripide din ciclul argonauților – care au confirmat-o ca protagonistă tragică pe Medeea –, *Peleadele*, *Egeu*, *Medeea*, din care primele două s-au pierdut, Antichitatea propune mai multe versiuni ale mitului, diferite perspective asupra controversatei eroine, care, alături de Antigona și Oedip, a străbătut toată literatura europeană.

În secolul III î. Chr., Apollonius din Rodos schimbă sensul unanim acceptat al mitului grec de la Hesiod la Pindar, de la Eschil la Sofocle și Euripide, ca o revocare a vechii Elade: Medeea din *Argonauticele* este victima unei nefaste iubiri care transformă inocența în trădare, dorința de eliberare a expediției blocate în fratricid. Tragedia latină se întoarce la modelele secolului al IV-lea: Ennius în *Medeea în Corint* și *Medeea în exil* recuperează imaginea eroinei la Euripide, iar Pacuvius în *Medo* creează o nouă situație conflictuală, Medeea împotriva lui Perseu. Accius face excepție și întrerupe din nou tradiția clasică pentru a trimite la Apollonius ca sursă. Pentru Ovidiu în *Metamorfozele*, Medeea este în primul rând magiciana a cărei secretă știință poate regrupa forțele universului stăpânit de Hecate în funcție de dorința acesteia, în vreme ce în *Heroidele* împrumută o parte din trăsăturile Didonei abandonate.

Cât privește tragedia lui Seneca, acesta construiește un cumplit avertisment cu privire la limita autodistructivă a umanului, revers negativ, irațional, determinat de cea mai incontrolabilă, deci inumană în accepția filosofului, mânie. Tragica eroină se zbate în propria furie, singurul adversar autentic, al cărui declic este întotdeauna exterior. *Furor* acaparează toate gândurile Medeei:

Neauzite, crude,
Cutremurând pământul și cerul sunt acelea
Ce gândul meu frământă: răni, căsăpiri și membre
Ciuntite, ne-ngropate – înșir mărunte fleacuri:
Le-am făptuit ca fată; durerea crească aprig:
Mai nemiloase fapte se cer acum, că-s mamă!
Mânia fie-ți arma, fii gata să izbești
Cu furie cumplită![17]

Fragmentul, extras din monologul cu care se deschide tragedia, conține termenii-cheie ai transformării eroinei, într-un raport de la cauză la efect, într-o dublă succesiune: *dolor* (cauză) – *ira* (efect); *ira* (cauză) – *furor* (efect), care va culmina cu materializarea în actul tragic. Durerea trebuie să se acumuleze psihologic până la limita insuportabilului, pentru a declanșa mânia care, împinsă la paroxism, devine act nefast, sub semnul maximei furii. Actul tragic este efectul ultim al celor trei sentimente exacerbate ale Medeei.

Unitatea ideatică dintre textele filosofice și cele dramatice este de necontestat, dar ceea ce ar trebui remarcat în legătură cu această piesă este faptul că Medeea reprezintă o abatere terifiantă de la ordinea universală. Pentru textul filosofic mânia este un viciu alienant pentru *condiția umană*, cauza cataclismelor în viața social-politică, forța opusă rațiunii:

> Uciderile, otrăvirile puse la cale, uneltirile murdare ale celor ce se învinuiesc unii pe alții, pustiirile orașelor, pieirea unor popoare întregi, capetele conducătorilor vânduți la licitație, torțele aruncate pe case și focurile pe care nu le oprește nici o stavilă, întinderile nemărginite luminate de flacăra dușmană, toate acesta sunt provocate de mânie.[18]

Pentru tragedie, mânia este impulsul actului tragic care urmează o logică irațională a răzbunării, mai bine-zis o logică funcțională numai pentru actantul tragic. Aparent paradoxal, mânia se instalează acolo unde este și rațiune, dar în detrimentul acesteia: mânia se generalizează, demersul rațional fiind imposibil de conceput într-o astfel de circumstanță. Pentru eroina tragică latină nu mai poate exista șansa transcenderii prin confruntarea cu acel element metafizic care punea în evidență exemplaritatea eroului tragic. Tragicul se întemeiază tot pe un element irațional, dar nu de sorginte metafizică, ci de sorginte psihologică. La Seneca, tragicul nu poate apărea decât în contextul unei depline iresponsabilități, în care se ignoră iminența răului (vezi scena în care Creon permite Medeei amânarea plecării cu o zi). A prospecta mânia de pe poziția normalității, a te iluziona că lucrurile se află sub control în vecinătatea mâniei constituie cea mai gravă eroare. Aceasta este greșeala pe care Creon și Creusa o vor plăti cu viața, aceasta e greșeala pe care Iason o va răscumpăra cu viețile celor doi fii ai săi. În fața mâniei nu poate sta nici o rațiune, mânia fiind o forță atotputerni-

că prin imprevizibilul ei. Fără a fi un element transcendent, mânia, prin ponderea de irațional, este implacabilă în plan uman, cum este, de exemplu, destinul în plan metafizic. O dată declanșată, mânia transformă subiectul uman purtător într-o forță oarbă, sângeroasă, prin acțiunea căreia pare să funcționeze cea mai cruntă erinie.

În descendența stoică a lui Cleante, Seneca recunoaște în Natură Divinitatea, Rațiunea fiind cauză activă a celor două[19]. În conformitate cu acest demers filosofic, mânia este nenaturală, deci dincolo de ordinea universală, de Rațiune, de Ființă, instaurând la nivelul ființei pe care o domină o criză care încalcă chiar „cerințele primare ale naturii" (*principia naturae*). Efectul la nivel uman este la fel de dezastruos ca al oricărui element ineluctabil, de ordin transcendent, poate chiar mai amplificat, de îndată ce omul și materialitatea acestei lumi, ca expresie a divinității / rațiunii, sunt miza credinței stoice:

Sporește iar necazul
Și-mi clocotește ura. Pe brat se-nstăpânește
Erinia, cu sila. A ta sunt, indignare!
De ce n-am fost asemeni trufașei tantalide,
Din pântece belșugul de paisprezece prunci
Să odrăslesc! Prea stearpă am fost în războaie,
Dar fratelui și tatii i-ajung cei doi născuți.
(Ochii ei capătă o licărire halucinantă.)[20]

Ireparabilul este săvârșit printr-un dublu act tragic: omorârea lui Creon și a Creusei, pe de o parte, omorârea celor doi copii ai Medeei de către însăși Medeea, pe de altă parte. Punctul culminant al tragediei coincide cu finalul în care Medeea aruncând din carul tras de cei doi șerpi uriași cadavrele copiilor lui Iason, rostește cea mai zguduitoare replică:

Te du spre zări înalte, în cerul fără margini,
Să dovedești că zeii acolo nu există![21];

iraționalul pasional a acaparat cosmosul și divinitatea, paroxismul sentimentelor exprimându-se, în conformitate cu retorica vremii, prin negarea existenței divinității.22 În vreme ce Hercule extirpase răul din lume, probându-și natura divină, Medeea îl recheamă, prin vrăjile ei, reinstaurându-l. Medeea este astfel antieroică și urmează să probeze absența divinului din lumea în care puterea magică a Medeei este eficientă.

Miturile care-l incită pe Seneca se grupează în jurul a două mari teme: tiranicidul (*Thyestes*, *Agamemnon*, *Oedip*, *Fenicienele*, *Hercule furios*) și crima pasională (*Hercule pe muntele Oeta*, *Phaedra*, *Medeea*, *Troienele*). Violența mitică a tiranicidului și a crimei pasionale este recurentă în istoria romană de la începutul erei noastre și practicată ca strategie a puterii. Teatrul este un exercițiu sapiențial al istoriei oficiale, în care este angrenat direct în calitate de *questor*, magistrat, pretor, consul, profesor și consilier al lui Nero. Practicând jocul periculos al oportunității – Pierre Grimal notează în introducerea la monografia *Seneca* faptul că *opportunitas* era considerată de stoici drept virtute –, Seneca a fost prezent la evenimentele sângeroase ale epocii sale, care adesea concurau mitologia. Mit și istorie în planul general al povestirii, teatru și politică în planul concret al reprezentării / spectacularului sunt grade diferite de înțelegere a naturii umane pe care Seneca le abordează prin filosofie.

O LECTURĂ A TEATRULUI CRUZIMII

Citind *Medeea* lui Seneca prin articolul lui Antonin Artaud *Să ne descotorosim de capodopere*, piesa devine o tragedie a absenței libertății individului în fața propriilor sentimente. Sângerosul nu constă în crimele care se comit pe scenă sau în afara ei, și pe care o strategie dramatică le propune spectatorilor printr-un artificiu narativ, ci în supremația unui alt element decât omul asupra omului. Sângeroasă este trecerea omului în plan secund: „Dar *teatrul cruzimii* înseamnă un teatru dificil și crud mai întâi pentru mine însumi. Pe planul reprezentării, nu este vorba de acea cruzime pe care putem s-o exercităm unii împotriva altora, sfâșiindu-ne reciproc corpurile [...], ci este vorba despre o cruzime mai îngrozitoare și mai necesară, pe care lucrurile o pot exercita asupra noastră. Nu suntem liberi. Ne putem aștepta ca cerul să se prăvălească peste noi. Iar teatrul este destinat să ne învețe, întâi de toate, chiar acest lucru."[23] Fără a conecta explicit ideea cruzimii în teatru de miturile Antichității, Artaud alătură, prin juxtapunere, paragraful în care se referă la întoarcerea la *o idee superioară despre poezia în teatru*, poezie pe care o descoperă în mituri. Miturile tragediei antice pot fi o altă fațetă a cruzimii pe care mijloa-

cele moderne o pot evidenția chiar acolo unde este mai puțin vădită: „Miturile povestite de către marii tragici din Antichitate, încă o dată în stare de a suporta o idee religioasă despre teatru, adică fără meditație, fără contemplare inutilă, fără crâmpeie de vis, de a ajunge la conștientizarea și stăpânirea unor forțe dominatoare, a unor noțiuni care stăpânesc totul și, cum atunci când sunt efective, noțiunile își duc cu ele energia, de a regăsi în noi înșine aceste energii care, la urma urmelor, creează ordinea și ridică nivelul de trai; sau nouă nu ne mai rămâne decât să ne lăsăm duși fără nici o reacție, și imediat, și să recunoaștem că nu mai suntem buni decât pentru dezordine, foamete, sânge, război și epidemii."[24] Seneca, mai mult ca oricare dramaturg antic, întrunește în primul secol al erei creștine cerințele esențiale, exprimate în 1933 în al doilea manifest, *Teatrul cruzimii*: „viața pasională și convulsivă", „de rigoare violentă, de extremă condensare a elementelor scenice", „din când în când sângeroasă". Tragediile sale par să fi inspirat lui Artaud aserțiunile: "Credințele se sting, gestul exterior al teatrului rămâne, golit de substanța lui lăuntrică, transcendent încă, însă pe planul imaginației și spiritului. [...] Vieții obișnuite, teatrul îi opune o stare de viață poetică strălucitoare, însă falsă. Vieții psihologice, o alta psihologică ușor îngroșată, ușor mai monstruoasă. Personajele își mânuiesc cuțitele, însă ceea ce mănâncă, fie și pe plan simbolic, nu mai are sens."[25] Este interesant de menționat faptul că, la sfârșitul anului 1932, Antonin Artaud citea teatrul lui Seneca având intenția, declarată într-o scrisoare[26], să organizeze lecturi publice din autorul latin pentru cei care sprijineau financiar *Teatrul cruzimii*, ca un fel de lecție inițiatică. Poeticianul teatrului francez lucrează la adaptarea piesei *Thyestes* de Seneca timp de aproape trei ani, după care textul adaptării a fost citit de autor în 1935 la o astfel de reuniune.

ANOUILH

La mai puțin de un deceniu de la acest eveniment și experimentarea acestui gen de spectacol, care este discrepant prin formula pe care o propune, un nou spirit este insuflat tragediei franceze prin reconsiderarea miturilor antichității grecești. Dramaturgi ca Giraudoux, Anouilh, Sartre redescoperă miturile clasicității greco-latine, alături de

cele iudeo-creștine și cele medievale. Dintre cei trei, Jean Anouilh, în *Médée* (1946), problematizează mitul în termenii unei morale simple în care binele învinge răul. Această Medee ajunge tragic la conștiința răului pe care-l actualizează prin ființa ei. Răul din Medeea nu reprezintă o parte detașabilă, răul este chiar Medeea, iar această stare de fapt o face să-și suprime orice viitor: își omoară fiii și se sinucide. Arderea trupurilor lor înseamnă anihilarea totală a răului printr-un foc purificator care va șterge orice urmă materială a existenței lor. Ultimele replici pe care le schimbă Medeea cu Iason pot fi considerate jurăminte ale uitării care trebuie să se aștearnă peste cumplita poveste, iar dialogul final dintre Doică și Paznic, de o surprinzătoare banalitate (despre vreme și recoltă), face trecerea spre un nou ev. Răul a fost eradicat din lume, pentru că răul nu poate sălășlui în *lumea rezonabilă* a lui Iason.

Piesa lui Jean Anouilh, terminată în 1946, poate fi citită conjunctural ca o parabolă a războiului devastator, manifestare violentă și irațională a răului care, însă, nu este în firea lucrurilor, drept urmare, trebuie să se retragă în mod necesar din lume. Răul este tranzitoriu, iar o dată îndepărtat, lumea nu poate decât să reintre în normal. Mesajul optimist din finalul deturnat al celui mai sângeros mit dă un sens profund umanist tragediei, care pare că s-a încheiat cu un *happy-end*. În mod paradoxal, acest final, în care numărul morților crește o dată cu moartea Medeei, este cel mai luminos și cel mai liniștitor dintre toate rezolvările dramatice, prin sugestia că nu numai răul a dispărut, ci și temeiul lui. Intervenția dramaturgului francez în deznodământul mitic atrage atenția asupra profundei schimbări de perspectivă. Cu toate că întreaga recuzită a tragicului antic este păstrată, sensul acestuia este altul: tragică este confruntarea cu neantul.

REVIZUIREA MEDEEI

Istoria culturală a Medeei înregistrează parcursul de la *etica Antichității*[27], care dilată momentul de dinaintea actului, la *estetica modernă*, care preferă excesul de înfățișare a trăirilor extreme. Eroină a extremelor, între iubire și ură, Medeea dă posibilitatea oscilării între cele două ipostaze: de la întruchiparea răului în *Argonauticele* lui

Valerio Flacco (sec. I d. Chr.), Medeea ajunge o emblemă a iubirii, ca în poemul *De laudatio dei* de Dracontius (sec. V d. Chr.), care o prezintă ca preoteasă a Dianei, corespondentă a Ifigeniei în calitate de preoteasă a lui Artemis. În epoca de glorie a cântecelor trubadurilor, Medeea, deşi apariţie sporadică, îşi ataşează dimensiunea infernală, ca sancţiune moral-creştină a crimelor săvârşite: Dante Alighieri o evocă în Cântul al XVIII-lea din *Infernul*, Santillana, poet spaniol al sfârşitului de Ev Mediu, o cântă în *Infernos de Amor*, iar Benoît de Sainte-Maure, Garcia de Resende, Francisco de Sà, Giovanni Boccaccio alimentează modelul iubirii pasionale, care va culmina cu fondarea ordinului „Lânii de Aur" pe care-l menţionează Raoul Lefèvre în 1430. De acum înainte, balanţa pare să se încline în favoarea lui Iason, transformat în păcătosul care se căieşte de greşelile lui. Iason – ca erou creştin – intră în scenă în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, concurând puternica figură feminină păgână: Calderón de la Barca, în *El Divino Jasón*, reconsideră alegoric mitul antic.

O dată cu Corneille (1635), clasicismul reînnoadă tradiţia senecană, adăugându-i însă un personaj tipic: confidenta Nerine, al cărei rol este o strategie retorică de a dezvălui ceea ce pudoarea nu îngăduie celor mulţi să vadă. Seria de Medee continuă cu *Conquète de la Toison d'or* (1659) a lui Corneille, *Médée* a lui Marc-Antoine Charpentier (1693), a lui Longepierre (1694), *La Toison d'or* a lui J.-B. Rousseau (1696), eroina rămânând vedeta teatrului şi a operei pentru încă trei secole. Din ce în ce mai mult, remuşcările vin să nuanţeze caracterul protagonistei care, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, traversează mai multe abordări: burlescă – pentru portughezul Antonio José da Silva este eroina teatrului de păpuşi *Os Encantos de Medeia* (1735); tragic shakespeariană – pentru Richard Glover care contaminează modelul antic în *Medea* (1767) cu raţiunile politice ale unui Richard al III-lea; Creon este responsabilul moral pentru uciderea celor doi copii ai Medeei, din punctul de vedere al lui Iason. Tragedia *Jason* (1799) a aceluiaşi autor nu se va juca niciodată, dar va fi publicată postum, întreţinând continuitatea acestei figuri în cultura engleză: William Morris va relua trama în *The Life and Death of Jason* (1867), A.W.C. Lindsay va compune opera *Argo or the Quest of the Golden Fleece* (1876). Sensibilitatea romantică, ale cărei semne încep să se

manifeste din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, se confruntă cu un mit al *clasicităţii*, dar în care sunt deja înscrise patetismul elementului pasional, iraţionalul violent, alternarea stărilor contradictorii, ruptura logică între cauză şi efect, cu amplificarea ultimului, atracţia către exotic, sondarea celor mai ascunse zone ale fiinţei, figurarea proiecţiilor metafizice[28]. În Germania, doi dintre membrii mişcării *Sturm und Drang* scriu tragedii *Medeea*: F. W. Gotter în 1785 şi Maximilian Klinger în 1786 şi în 1790 *Medea auf dem Kaucasus*, când pozitivează incredibil, melodramatic, sfârşitul eroinei, în acelaşi spirit romantic, cu deschidere către locurile conotate cu categoria exoticului. Această Medee este o nouă Ifigenie care, vădit influenţată de tragedia lui Goethe din 1786, salvează pe tânăra Rossana de la sacrificiu, preferând propria condamnare, şi, în final, suicidul. În literatura austriacă, Franz Grillparzer urmează modelul romantismului german şi rezolvă conflicte antice în cheie sentimentală în tragediile: *Safo* (1818), în trilogia *Das goldene Vlies* (1821) care cuprinde piesele: *Der Gastfreund*, *Die Argonauten*, *Medea*[29]. Eroină a *High Romanticism*-ului, Medeea se dedică, de fiecare dată, unei cauze nobile în final, schimbarea bruscă de traseu către convertirea religioasă devenind un clişeu al deznodămintelor romantice.

Preeminenţa mitului Medeei traduce simptomatic fenomenul cultural generalizat, cel al unui *fin de siècle*: tragediile lui Simone Arnaud (1893) şi, mai ales, a lui Catulle Mendès (1898), cu un impact puternic asupra publicului datorită interpretării celebrei actriţe Sarah Bernhardt, intră în categoria operelor care exprimă sentimentul acut al dezastrului, al sfârşitului catastrofal. Preocuparea filosofilor pentru temporalitate (Bergson, Hume, Husserl) şi a artiştilor pentru modalităţile ei de reprezentare sunt redimensionate de conştiinţa individuală a finitudinii şi de conştiinţa apartenenţei la o lume căreia i s-a profeţit Apocalipsa şi care are în spate o lungă tradiţie a spaimei. Lucrările cu pretenţii ştiinţifice din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea fixează stereotipurile imagologice ale femeii, între care femeia violentă în disputa dintre sexe este o ipostază. Războiul sexelor, diferenţele dintre sexe, abordate din perspective multiple[30], drepturile femeii, rolul ei social[31], manifestările isterice[32], inferioritatea femeii[33], sexualitatea[34], prostituţia[35], maternitatea[36] fac obiectul unor cercetări care se bazează,

de cele mai multe ori, pe instrucţia literară şi plastică a autorilor. În acest context, revolta Medeei este o temă decadentă care susţine curentul de opinie al epocii cu privire la cruzimea femeii. Medeea ca icon al femeii pasional-răzbunătoare este unul din miturile care se adecvează problemelor prezentului; crimele tragice sunt citite ca „infracţiuni pasionale", specifice naturii feminine, în conformitate cu teoria lui Cesare Lombroso din cartea *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* din 1893, carte cu o receptare extrem de largă, adesea citată în lucrări de specialitate. Lombroso a sesizat faptul că există o diferenţă între criminalitatea feminină cu o motivaţie preponderent amoroasă şi cea masculină, pe de o parte, şi că există o relaţie între cruzimea femeii şi sentimentul matern, pe de altă parte.[37]

Imaginea *femeii virile* se continuă prin opere ca *Moderne Médée* (1901) a lui L. Duplessis, care actualizează mitul într-o figuraţie modernă. Diversitatea Medeelor secolului XX reflectă pluriperspectivismul care, lipsit de complexe faţă de substanţa mitică arhicunoscută, o consideră o continuă provocare, dovadă adaptările realizate de Miguel de Unamuno (1936), Robinson Jeffers (1946, 1965), Jean Vauthier (1966), punerile în scenă cum ar fi cea montată de Andrei Şerban (1972, 1990) sau operele originale semnate de: Hans Henry Jahn (1925), Léon Daudet (roman, 1935), Maxwell Anderson (1937), F.T. Csokor (1947), R.-Jean Clot (1947), José Bergamin (1954) şi Jim Magnuson (1968)[38].

Note:

[1] Aristotel, *Poetica*, traducere: D. M. Pippidi, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1965, p. 70.
[2] *Ibid.*, p. 73.
[3] Vezi nota 23 din ediţia citată.
[4] *Idem.*
[5] *Apud.* Euripide, *Bacantele*, traducere: Alexandru Pop, Minerva B.P.T., Bucureşti, 1965, p. 144 sau Horatiu, *Satire şi Epistole*, traducere: Constantin I. Niculescu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959, p. 213.
[6] E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, traducere: Catrinel Pleşu, Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 214.
[7] Euripide, *op. cit.*, p. 90: „Priviţi câte-ndur, puternice Zeus / şi Themis, mărită stăpână, / deşi m-am unit prin sfânt jurământ / cu soţul acesta nelegiuit!"
[8] *Ibid.*, p. 142.
[9] *Ibid.*, p. 143.
[10] *Ibid.*, p. 135.
[11] E.R. Dodds, *op. cit.*, pp. 214-215.
[12] Vezi perspectiva lui Jacques Derrida, din *Despre ospitalitate*, Polirom, Iaşi, 1999.
[13] Euripide, *op. cit.*, p. 92.
[14] *Ibid.*, p. 110.
[15] René Girard, *Violenţa şi sacrul*, traducere: Mona Antohi, Nemira, Bucureşti, 1995, p. 15.
[16] *Ibid.*, p. 16.
[17] Plaut, Terenţiu, Seneca, *Teatru latin*, traducere: Nicolae Teică, Ion Acsan, Mondero, Bucureşti, 1999, p. 290.
[18] Ibid., p. 9.
[19] Pierre Grimal, *Seneca*, traducerea: Barbu şi Dan Slusanschi, Univers, Bucureşti, 1992, p. 323.
[20] Plaut, Terenţiu, Seneca, *Teatru latin*, ed. cit., p. 334.
[21] *Idem.*
[22] Vezi nota finală a textului din ediţia consultată.
[23] Antonin Artaud, *Teatrul şi dublul său*, traducere: Voichiţa Sasu, Diana Tihu-Suciu, Echinox, Cluj, 1997, p. 65.
[24] *Idem.*
[25] *Ibid.*, p. 145.
[26] Adresată lui Jean Paulhan, vezi nota de la *În legătură cu o piesă pierdută*, volumul citat, p. 180.
[27] Pascal Quignard, *Sexul şi spaima*, traducere: Nicolae Iliescu, Univers, Bucureşti, 2000, p. 106.
[28] Vezi Paul Cornea, *Introducere* în *Originile romantismului românesc*, Minerva, Bucureşti, 1972.
[29] Oaspetele, Argonauţii, Medeea (tr. n.).

[30] Harry Campbell adoptă punctul de vedere biologic în *Differences in the Nervous Organization of Man and Woman* (1891), George Romanes este interesat de aspectul mental în *Mental Differences Between Men and Women* (articol în revista *Nineteenth Century*, 1887), Paolo Mantegazza studiază relaţiile intime în *Gli amori degli uomini* (1885), tradusă în engleză în 1935, şi în *Fisiologia dell'amore* (1873) sau în volumul tradus în engleză în 1894 *The Art of Taking a Wife*, J. Alesson *Le Monde est aux femmes* (1889), Henri Thulié *La Femme: essai de sociologie physiologique* (1885).

[31] Edward Carpenter, *Woman and Her Place in a Free Society* (1894).

[32] S. Icard *La femme pendant la période menstruelle* (1890).

[33] Edward von Hartmann, *The Sexes Compared: and Other Essays* (1895) şi Otto Weininger *Sex and Character* (1906, tradusă în engleză).

[34] Patrick Geddes şi Arthur Thomson in *The Evolution of Sex* (1898), James Ashcroft Noble *The Fiction of Sexuality* (articol în revista *Contemporary Review*, 1895), Edward Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst* (1908), Sigmund Freud, *Trei eseuri despre sexualitate* (1907, prima ediţie).

[35] Statisticile britanice, studiile publicate pretutindeni în Europa într-un mare număr de reviste de circulaţie, menţin această problemă în atenţia cititorilor; Cesare Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893, tradusă în engleză în 1895).

[36] Frances Swiney, *The Bar of Isis: or the Law of the Mother* (1907).

[37] Informaţiile despre studiile dedicate femeii sunt preluate din lucrarea lui Shearer West, *Fin de siècle. Art and Society in an Age of Uncertainty*, Bloomsbury, Londra, 1993.

[38] Din articolul lui Duarte Mimoso-Ruiz in Eric M. Moormann si Wilfried Uitterhoeve, tradus în italiană, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, îngrijit de Elisa Tetamo, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

ELENA

Figură controversată a mitologiei greceşti, Elena este simbolul frumuseţii antice. Blamată pentru iubirea ei necugetată pentru Paris, Elena a fost disputată aproape 10 ani de ahei şi troieni, a fost absolvită de vină, considerându-se fie că zeii au vrut să piardă Troia prin ea, fie că doar imaginea ei (*eidos*) a fost dusă în Troia, în vreme ce Elena cea concretă era prizonieră în Egipt. Oricum ar sta lucrurile, ea a rămas efigia frumuseţii feminine, fără a fi fost fixată în vreo descriere.

HOMER

Pentru eroii homerici Elena este un însemn al puterii, disputată de cele două armate ca o miză a faimei pentru care merita să mori. Repetate intervenţii divine întreţin elanul aheilor de a lupta pentru a nu

o părăsi pe Elena din Argos spre fala lui Priam
Şi a supuşilor lui, măcar că din pricina dânsei
Mulţi din ai noştri pieiră departe de scumpa lor ţară. (Cântul II, 174-176)[1]

Frumuseţea ei este amintită în treacăt şi numai ca năpasta cea mai mare a Troiei. Elena devine obiect de schimb în această lume a bărbaţilor, care se înfruntă pentru a o avea:

Dar cât de frumoasă-i,
Ducă-se-n ţară la ea în corăbii, ca nu cumva dânsa
Pacoste apoi să ne fie şi nouă şi fiilor noştri. (Cântul III, 157-159)[2].

Sau instrument al dezbinării: „unealtă de rău şi de groază" (Cântul VI, 343). Ea este numită, ca şi Afrodita, *braţalba*, reflex al frumuseţii divine în plan uman, printr-o dublă natură: Elena este fiica lui Zeus (divină) şi a Ledei, soţia lui Tyndareus (umană). Zeus se metamorfozează în lebădă pentru a o iubi pe Leda, iar din această imixtiune de planuri se naşte o pereche de gemeni cu atribute divine şi umane: Elena şi Polux. Din iubirea Ledei cu soţul ei se naşte altă pereche de gemeni cu atribute umane: Clitemnestra şi Castor. În urma concursului de frumuseţe, în

care Paris o desemnează câştigătoare pe Afrodita oferindu-i mărul, Elena devine răsplata divină a acestei recunoaşteri umane. Elena dă concretețe frumuseții prin trupul său, dar o frumusețe mai degrabă obiectuală, pasivă, lipsită de conştiinţă de sine. De aceea, Elena pare să fie cea mai pasivă fiinţă umană în manipularea zeilor.

În *Odiseea*, soţia lui Menelaos, care-şi recăpătase statutul de regină a Spartei, este privită ca o victimă a divinităţii care i-ar fi indus starea de *até* pentru a distruge Troia:

şi-mi plângeam orbirea
Ce Venera-mi dăduse, când la Troia
Ducându-mă departe de-a mea ţară,
Mă-nstrăină de fata mea, de casa
Şi de bărbatul meu, desăvârşitul.[3]

EURIPIDE

Având caracteristicile unei fiinţe-obiect: pasivitatea, decorativismul, absenţa raţionării, Elena cu greu poate fi plasată într-un conflict tragic. Efortul lui Euripide în acest sens poate fi considerat o potenţare a elementului miraculos dintr-o variantă mitică, conform căreia Elena n-ar fi fost nici o clipă la Troia, ci doar o imagine a ei. Adevărata Elena ar fi fost dusă de Hermes în Pharos, insulă a Egiptului, şi încredinţată pentru protecţie lui Proteus. Tragicul este declanşat de dedublarea ei: *imaginea* aducătoare de moarte (Leda s-ar fi spânzurat neputând îndura soarta fiicei sale, Castor şi Polux s-ar fi sinucis din acelaşi motiv sau ar fi fost metamorfozaţi de Zeus în astre, Menelaos se credea că ar fi murit pe mare, după o lungă rătăcire) şi *fiinţa* cumpătată, înţeleaptă, pioasă, covârşită de neînţelegerea destinului ei. Imposibilitatea de a dovedi această stare de fapt, atâta timp cât este captiva regelui Theoklymenos în afara lumii greceşti, o împinge la decizia de a se sinucide – decizie lipsită de dilemă, măreţie, revoltă. Percepută diferit de cele două lumi – greacă şi egipteană –, protagonista nu pare a aparţine nici uneia: este o străină în Egipt, nu este *de facto* în Elada.

Tragedia combină miteme disparate: Theoklymenos este construit pe modelul barbarului Thoas din Taurida, Menelaos împrumută destinul de rătăcitor pe mare al lui Ulise, Elena combină virtuţile unei Ifigenii, care se oferă sacrificării, cu cele ale Penelopei, soţia fidelă care-şi

aşteaptă soţul să se întoarcă. Inactivitatea Elenei o transformă într-un punct fix, central al lumii ei, în jurul căreia gravitează toţi ceilalţi eroi; actele lor pot fi redimensionate dramatic ca tragice. Elena este singura eroină de tragedie care nu înfăptuieşte nici un act tragic: ea este tragică numai în măsura în care determină acte tragice, pe care şi le asumă ca vinovăţii proprii. În piesa lui Euripide, ea este conştientă de destinul de nenorociri pe care le declanşează apariţia ei, dar nu are nici o putere asupra acestui dat: frumuseţea. Aşa cum Medeea se luptă cu răul din ea, care este mai presus de fiinţa ei, aşa cum Fedra se distruge luptând cu pasiunea ei, pe care n-o poate învinge, Elena nu-şi poate ascunde frumuseţea. Frumuseţea este *hybris*-ul ei.

Elena ratează deznodământul tragic: venirea lui Menelaos şi recunoaşterea autenticei Elene rezolvă fericit conflictul. *Exodus*-ul corului care comentează imprevizibilul traseu destinal al omului:

Numeroase sunt feţele sorţii,
numeroase-ntâmplări nesperate
dezlănţuie zeii.
Aşteptările omului nu se-mplinesc;
Un zeu deschide neaşteptărilor cale.
La fel s-a-ncheiat şi această «dramă».[4]

modifică perspectiva asupra întregii acţiuni, afirmând ca tragic imprevizibilul, indiferent de sensul pe care acesta-l poate imprima în desfăşurarea evenimentelor.

În *Troienele* (Euripide şi Seneca), Elena, deşi este o apariţie episodică pe scenă, este efigia dezastrului cetăţii pentru toate celelalte voci troiene, care nu se identifică decât prin propria nenorocire şi prin bărbatul care le are în putere ca sclave: Casandra este sortită lui Agamemnon, Hekabe lui Ulise, Andromaca aparţine lui Pyrhhus, Polyxena a fost sacrificată la mormântul lui Ahile. Identitatea troiană se recunoaşte prin vocaţia suferinţei, care îi este străină Elenei. În faţa lui Menelaos şi a lui Hekabe încearcă disculparea, care pune în evidenţă lipsa de responsabilitate a propriilor acte: responsabilitatea nu este a ei, ci a zeilor care au vrut să piardă Troia, a Troienilor care nu au ascultat oracolele prin care li se anunţa că Paris – Alexandros va aduce distrugerea cetăţii sale şi a neamului său, a lui Menelaos care a părăsit Sparta atunci când Paris îi era oaspete, permiţând răpirea ei.

Răspunsul Hekabei demontează argumentele de ordin irațional ale Elenei în sensul unei maxime luciditați, cu atât mai prețioase cu cât este declarat umană. Proiecția întregii vinovății asupra divinității este respinsă în numele înțelepciunii: Elena nu poate justifica nici un gest în plan uman decât prin recunoașterea lipsei de inițiativă proprie, a lipsei de rațiune umană, a lipsei de participare conștientă la propriul destin, deci prin debarasarea de tot ceea ce definește omul ca ființă conștientă de sine. Frumusețea supraumană a Elenei o plasează dincolo de ordinea umanului, fără a fi însă acceptată într-o altă dimensiune. Ea nu transgresează umanul printr-un act conștient; ea este, prin frumusețea ei, în afara umanului.

ELENA ÎȘI PIERDE FARMECUL?

Cazuistica Antichității oscilează între a proba vinovăția sau nevinovăția Elenei, dar fără a schimba nimic din personalitatea sau înfățișarea acesteia; ea rămâne egală cu sine, autosuficientă și tăcută în frumusețea ei. Între cele două ipostaze ale grecoaicei antice, simbolic reprezentate prin obiectele de care era atrasă: oglinda sau fuiorul[5], Elena nu-și găsește locul. Ar putea face parte din categoria femeilor din fața oglinzii, dat fiind că oglinda amplifică frumusețea și induce teama de cea care se reflectă, dar nu satisface cealaltă condiție, aceea de a lăsa să se vadă prin oglindă ceea ce nu se vede în realitate. Elena arată oglinzii ceea ce arată tuturor și nimic nu se află dincolo de propria imagine, imaginea concretă. Imagine concretă sau imagine reflectată în ceilalți este același lucru; nu se presupune nimic dincolo de aparență. Or, oglinda tocmai acest fapt îl subliniază: existența unei esențe la care ea, oglinda, nu poate ajunge, pe care nu o poate surprinde. În ceea ce privește categoria femeilor care mânuiesc ustensilele casnice, Elena se află într-o situație anormală: ea este casnică atunci când se află la Troia și nu în casa soțului ei. Rolurile se schimbă: ea țese la Troia, dând dovadă de virtuți domestice care ar recomanda-o ca soție atunci când statutul ei unanim recunoscut este de adulterină. În afara legii, Elena se comportă ca o femeie ideală din punctul de vedere al cetății[6], dar nu al cetății Troia. Elena la Troia este o Penelopă, dar pentru pețitori, nu pentru Ulise, împlinind cerințele soției pentru Paris, nu pentru Menelaos.

Unanim acceptată, datarea poemelor homerice la mijlocul secolului al VIII-lea î. Chr., în epoca postmiceneană sau prepolitică,[7] coincide cu apariția stilizatelor reprezentări umane de pe vasele din ceramică, alături de motivele geometrice, care rămân strict marginale[8] sau cu o funcție de încadrare. Perioada stilistică următoare dă consistență figurilor umane, dintre care o parte, prin gestica exemplară din punct de vedere narativ, trimit la mituri. Schematizarea la care se ajunge înainte de secolul VI î. Chr. restrânge „multiplicitatea înșelătoare a lumii vizibile [care] se întruchipase în câteva forme bine chibzuite, cristaline, potrivite să exprime activitățile și atitudinile principale ale omului și ale animalului"[9]. Figurând ca *ekphrasis* (translarea în cod verbal a unei imagini vizuale, fictive sau reale), gradul maxim al frumuseții umane, fără atribute precise, Elena este reprezentată curent pe vasele de ceramică în vecinătatea Aphroditei și a lui Peitho (divinitatea persuasiunii), și mai puțin în contexte narative. Absența imaginii concret definite o apropie de statutul de frumos ideal în sens platonic, cu atât mai mult cu cât s-a considerat că provine dintr-o divinitate htoniană, „victimă predestinată raptului"[10]. Faptul că Elena mai fusese răpită de Tezeu înainte de episodul cu Paris este un argument puternic în favoarea suprapunerii cu o astfel de divinitate.

Cu toate acestea, dincolo de mit, adevărul istoric atestă faptul că, mai ales în Sparta secolului V î. Chr., existau un cult al Elenei ca protectoare a adolescenților și a tinerilor bărbați căsătoriți, temple și chiar o sărbătoare închinate acesteia.[11] Pentru Gorgias, în *Elogiul Elenei*, mult hulita frumusețe elenă este victima unor forțe cărora nici un muritor nu le poate rezista: Destinul/Divnitatea/Necesitatea, pe de o parte, sau iubirea și persuasiunea, pe de altă parte. Demonstrația sofistă o absolvă de orice vină, dar îl incriminează pe Paris – Alexandru care ar fi constrâns-o prin puterea persuasivă – deci constrângătoare – a discursului său:

> Discursul constrânge sufletul persuadându-l, l-a persuadat să creadă lucrurile spuse și să aprobe lucrurile făcute. Cel care persuadează, ca și cel care constrânge, înfăptuiește răul, iar persuadatul, ca și constrânsul, prin discurs este rău determinat. Efectul discursului asupra condiției sufletului este comparabil cu puterea *pharmakon*-ului (leacurilor/otrăvurilor) asupra naturii trupurilor.[12]

Având în vedere faptul că cel mai întins fragment se referă la discurs şi la puterea lui, Elena a fost lesne redusă la o problemă de retorică.

De la epopeea şi tragedia greacă, în care provocarea războiului troian era reperul absolut al mitului, lăsând liberă interpretarea ponderii de vinovăţie a Elenei, la epopeea romană a lui Vergiliu, care o acuză pe Elena pentru tot dezastrul Troiei, comparând-o cu o Erinie devastatoare, în descendenţa lui Eschil (vezi *Agamemnon* şi *Eneida* cartea a II-a), schimbarea de perspectivă este nefavorabilă celei care a instrumentat pedeapsa divină. Începând cu lumea romană, cu rădăcini mitice la Troia, Elena este *duşmănita*, *ascunsa* pentru a se salva, *temătoarea* de ura grecilor şi a troienilor deopotrivă[13], iar frumuseţea ei un pericol, o „cutie a Pandorei".

Între vinovăţie şi nevinovăţie, perspectivele, oricât de diferite ale autorilor nu reuşesc să o disloce din imobilitatea datelor originare: Elena a fost dusă şi adusă de la Troia fără a se fi opus. Tradiţia literară curtenească vede în cuplul Paris-Elena *amanţii perfecţi*[14], asemeni cuplurilor din romanele medievale: Tristan şi Isolda, Lancelot şi Ginevra. Autorii medievali creează un alt mit al iubirii adulterine, în care înfrânarea dorinţelor carnale este proba maximă a sentimentelor pe care cei doi le nutresc. În analiza romanului *Tristan şi Isolda*, care porneşte de la credinţa că „miturile traduc *regulile de conduită* ale unui grup social sau religios"[15], Denis de Rougemont arată cum *fidelitatea* se întemeia exclusiv pe iubire, ceea ce nu era cazul în căsătoriile oficiale. Ceea ce era inacceptabil mentalităţii antice, infidelitatea Elenei, este perfect rezonabil în eposul şi lirica trubadurilor: fidelitatea faţă de iubitul-cavaler. Căsătoria, ca instituţie, este disprețuită, iar imaginea soţului depreciată, cu atât mai mult cu cât paradoxala iubire, care nu caută neapărat să se consume erotic, este declanşată de un factor exterior, magic: licoarea. Misteriosul lichid suplineşte rolul destinului, cu singura diferenţă că are o putere limitată în timp. Iubirea trebuie păstrată în taină, astfel că numele iubitei este un cifru, iar indiscreţii sunt consideraţi necredincioşi. Cazuistica iubirii problematizează credinţa invocată în numele iubirii sau în numele codului cavaleriei: să fii de partea iubirii sau împotriva ei. Pentru trubaduri, Elena a ales iubirea, iar comparaţia cu ea le înnobilează iubitele:

Îndată ce te-am văzut, am şi început să te admir,
spunându-mi: «Iată o femeie demnă să fie adorată!
Ea le întrece pe toate fecioarele şi este fără asemănare.
Ce înfăţişare aleasă, ce privire senină!»
Chipul tău era strălucitor şi încântător,
Luminos, limpede şi senin, asemenea văzduhului.
De aceea îmi spuneam fără încetare: «Doamne, Dumnezeul meu,
Este ea oare Elena, sau poate zeiţa Venus?»[16]

În *Roman de la Troie*, Benoît de Sainte-Maure (1160) adaptează în franceză un text latin şi – o dată cu adaptarea – ataşează viziunea curtenească care îi promovează pe Elena şi Paris în rândul celor care luptă pentru a-şi apăra iubirea. Un alt text al secolului al XII-lea, *Aeneas*, desăvârşeşte deznodământul printr-un *happy-ending* în care învinge iubirea, sentimentul suprem pentru societatea curtenească. Continuitatea eroilor din războiul troian în întreaga epocă medievală, implicit povestea Elenei, este asigurată de texte care reiau ceea ce consideră a fi una din marile lecţii ale istoriei, din care principii şi aristocraţii ar putea învăţa ce este prudenţa, strategia militară, cumpătarea, toate descinzând din *De excidio Troiae historia* de Dares şi *Ephemeridos belli Troiani* de Dictys, versiuni latine ale unui original grecesc. Geoffrey of Monmouth garantează originea troiană a monarhiei britanice în *Historia Regum Britanniae* (1135), după cum poetul lui *Sir Gawain and the Green Knight* face legătura dintre căderea Troiei şi legendele arthuriene. Discursul în care nu se doreşte discernerea dintre mit şi istorie validează o istorie *mitizată* pentru a da recunoaştere puterii politice[17]. *Genealogia* subtilă, care se adresează *memoriei* colective prin *circulaţia* acestor poeme, ar putea fi citită ca un discurs conştient de faptul că serveşte puterea. John Lydgate, călugăr benedictin la mănăstirea Bury St. Edmunds din Suffolk, traduce şi extinde (1412-1420) textul lui Guido delle Colonne *Historia destructionis Troiae* (1287), la comanda lui Henry, prinţ de Wales, viitorul Henry V. În prima carte tipărită în engleză, *The Recuyell of the Historyes of Troye* (1475), William Caxton reia ciclul aventurilor războinice. Dacă modelul războinic rămâne în prim plan, începând cu secolul al XIII-lea italian, mitul Elenei decade: Dante (*Infernul*, Cântul V), Ronsard (sonetele dedicate Elenei), Villon (*Baladă împotriva duşmanilor Franţei*) o menţionează pe Elena ca referinţă a iubirii ilicite

sau a frumuseții. În competiția cu Cressida, Elena pierde: în *Troilus și Cresida* de William Shakespeare (1609) frumusețea ei este relativă (comparația cu Cresida), iubirea pentru Paris este pusă la îndoială, puținele contexte situaționale o prezintă ca pe o târfă. Piesa – greu de clasificat de critici[18] – pare să marcheze substituirea cuplului Elena-Paris cu Cresida-Troilus, care deja era cunoscut prin lucrările lui Boccaccio *Filostrato*, poemul lui Chaucer și cel al lui Robert Henryson *Testament of Cresseid*, William Fowler (?), *The Laste Epistle of Creseyd to Troyalus*. După piesa lui Shakespeare, demne de menționat sunt lucrările lui John Dryden și William Wordsworth.

GOETHE

Elena revine ca alegorie a feminității într-o lume a fantasmelor onirice în *Faust II* (1832), *tipar etern*, alături de Paris[19], sau alegorie a frumuseții, când îl subjugă pe Faust, de data aceasta, nu prin vrajă (vezi imaginea mediată prin oglindă din *Faust I*), ci prin puterea organică a forțelor stihiale, Mumele:

Mai am eu ochi? S-a întrecut acum
Izvorul frumuseții-n dărnicie? [...]
Imaginea, ce m-a-ncântat, cândva,
Ca vis al vrăjii ce mă captiva,
E fum în fața-acestei frumuseți! –
Ești cea căreia patima-i închin,
Extazul, și esența suferinței,
Iubirea, nebunia, și sevele ființei![20]

Lumea clasică mitologică de rang secund (Pan, Plutus, Sfinxul, Satirul, fauni, nimfe) și filosofică fizicalistă (Thales, Anaxagora) sunt un preambul la întâlnirea cu Elena; ea devine pentru Goethe punctul maxim al clasicității, expresia frumosului sublim, valoare atemporală, indestructibilă. Înainte de intrarea în alaiul măștilor, Paris și Elena sunt precedați de O Brunetă, O Blondă și O Doamnă care cer lui Mefisto remedii pentru imperfecțiunile trupești sau filtre de dragoste. Contrastul este pregătit, iar apariția Elenei stârnește reacții adverse, de la uimirea în fața absolutei frumuseți la ironia care distruge integritatea imaginii, fragmentând-o în ceea ce e de admirat, mai mult sau mai puțin, sau ceea ce e de criticat mai vehement sau mai blând:

MEFISTO: *Deci, asta-ar fi! Ei, pot să fiu pe pace;*
O fi frumoasă foc, dar nu m-atrage.
FAUST: *[...] Dobândă mi-a adus cumplitul drum.*
Iar lumea stearpă și-n nimicnicie,
Azi preoției mele iar se-arată
Durabilă, și de dorit, ți-ntemeiată!
O DOAMNĂ BĂTRÂNĂ: *Înaltă, corp frumos, dar capul mic.*
ALTA MAI TÂNĂRĂ: *Îi vezi piciorul? Cam grosuț un pic!*
DIPLOMATUL: *Prințese, am văzut la fel; îmi pare*
Frumoasă chiar din creștet la picioare.
UN CURTEAN: *Se-apropie de el cu pas tiptil*
O DOAMNĂ: *Urâtă-i, lângă chipul lui gentil.*
POETUL: *Splendoarea ei îl fulgeră: priviți [...]*
CAVALERUL: *E majestuoasă, trebuie s-o spun.*
O DOAMNĂ: *O deșănțată! Și de tip comun. [...]*
CAVALERUL: *Toți iau ce e mai bun; vă spun onest,*
M-aș mulțumi cu-acest magnific rest.
ÎNVĂȚATUL: *Deși o văd în fața mea, curată,*
Mă îndoiesc că-i cea adevărată.[21]

Mascarada invadează lumea (motivul lumii ca teatru este răsturnat ca perspectivă în motivul teatrului ca lume: în această iluzorie lume pătrunsă de maleficul lui Mefisto) și reactualizează artificial spațiul antichității grecești prin ceea ce Goethe presupune că-l reprezintă: Chiron, Herakles, Elena. Această nouă mutație mitologică, în care Elena este echivalentul feminin al lui Herakles, o transferă într-un alt ciclu mitic, în care Chiron, centaurul, al cărui discipol a fost Herakles, o traversează mlaștinile de la Eleusis, spațiul inițierilor, așa cum Nessus a traversat-o pe Deianira râul. Includerea Elenei în ciclul eroic, menționarea iubirii cu Ahile în insula Leuke sau cu Patrocle, umbrește frumusețea prin insinuarea existenței hidosului, a urâtului, a monstruosului, categorii estetice care se fac ecoul unor implicații etice. Contrastul urât-frumos, alegoric exprimat prin relația Phorkyas-Elena, transferă în imagine interioritatea dublă a Elenei, sugerată și de mitul dublei apariții, la Troia și în Egipt. Comentariile la acest episod subliniază tensiunea estetică necesară între frumos și urât, pe de o parte, și relația frumosului cu diabolicul, cu forțele originare iraționale care tind însă spre regularitate și echilibru. Metamorfoza lui Mefisto în Phorkyas, pentru a o putea aduce pe Elena din Hades, a fost in-

terpretată de Mommsen ca o metamorfoză într-un „nou Perseu": „așa cum eroul antic a scos din Hades capul Meduzei, la fel va aduce din Infernul păgân chipul ideal al Elenei"[22]. Meduza și Elena sunt două chipuri care provoacă împietrirea, dar amândouă sunt expresii fără altă consistență decât cea artistică.

Din întâlnirea Elenei cu Faust se naște Euphorion, alegorie a avântului poetic, care se recunoaște sub masca Băiatului Căruțaș, așa cum sub masca lui Plutus este Faust, iar sub masca Zgârcitului este Mefisto: „Euphorion, răspunse Goethe, nu este o ființă omenească, ci doar una alegorică. În el este personificată Poezia, care nu este legată de nici un timp, de nici un loc și de nici o persoană."[23] La fel cum a apărut, Euphorion părăsește această lume, intempestiv. După impactul cu frumusețea, Goethe dramatizează două reacții teoretic posibile: Faust întrupează rațiunea în fața frumuseții care tinde către echilibru, desăvârșire, excluzând excesele de tipul Euphorion care, din punct de vedere estetic, corespunde elanului romantic; Lynceus exprimă reacția senzuală la frumos – senzualitatea incapabilă să contemple frumosul, ci doar să-l experimenteze. Euphorion ar fi putut avea o a treia reacție, complexă, cea mai autentică, de îndată ce se regăsește originar în Frumosul pe care-l subiectivizează la nivelul propriei rațiuni, fără ca Frumosul să-și piardă caracterul de obiectivitate. Euphorion reprezintă acuta subiectivizare a Frumosului care deformează cu propria perspectivă sensul clasic. În lectura prin care citește planul înalt al existenței spirituale a lui Goethe în textul său fundamental, Gundolf are convingerea că Euphorion a fost „raportat ulterior la lordul Byron și asimilat cu persoana acestuia".[24] Inițial Euphorion ar fi trebuit să fie numai „semnul necesar al posesiunii totale", dar această episodică apariție a devenit „un pretext pentru o elegie la moartea poetului englez."[25] Faptul că nu alături de Elena trăiește Faust *cea mai frumoasă clipă*, pentru care să dorească expansiunea temporală *întru* eternitate, înseamnă că frumusețea singură nu poate acoperi aspirația către eternitate a omului.

O altă lectură propune Constantin Noica în *Despărțirea de Goethe*. Filosoful român consideră că *Faust II* aduce în scenă măreția exclusivă a intelectului, în sensul de *posibilitate*, de *idee a intelectului*.[26] Dacă în prima parte Faust nu are acces la planul realității, ci doar la cel al posibilității, prin artificiul mefistofelic (să vadă pe Elena în orice femeie, adică să consimtă subjugării posibilului[27]), în cea de-a doua parte, accesul la esență (episodul mumelor), la natura omului (Homunculus), la idealul reprezentat de Elena, este mediat tot de Mefisto ca „proiecție grandioasă a *sufletului mefistofelic*", iar succesiunea tablourilor coincide cu „desfășurarea formelor posibile ale posibilului însuși"[28]. Noica sesizează că, în *Faust II*, Mefistofel, servindu-l pe Faust, care trebuie să-i înfățișeze pe Elena și Paris împăratului, trebuie să abandoneze registrul religios medieval pentru cel filosofic păgân: diavolul redevine *daimon*. Pornind de la această premisă, în confruntarea Elena-Phorkyas *alias* Mefisto, Elena se definește prin șirul iubirilor mitice pe care le-a provocat, ca „un Don Juan pe registrul feminin", deci ca „o simplă posibilitate de dragoste"[29]. Prin abaterea de la acest destin, în care era înscrisă întâlnirea cu Menelaos și sacrificarea ei și a cortegiului ei de troiene, Elena intră într-o dimensiune ambiguă a *urzelii lumii de jos* și în *rânduiala, ursita*, dictată de sus. Ea rămâne emblema frumuseții antice care pășește, însă, într-o cetate medievală unde-l cunoaște pe Faust. Imixtiunea epocilor culturale prin figurile lor inconfundabile, juxtapunerea unor paradigme de gândire într-o stranie sincronie, aglomerarea unor detalii a căror sugestie se pierde în excesul de semnificație susțin interpretarea lui Faust ca expresie a spiritului universalist goethean.

Noica analizează mesajul profetic, considerând că Faust este o expresie a spiritului germanic care se remarcă prin vocația constructivă. Plasând discuția în jurul *posibilului*, ale cărui forme emerg de pretutindeni din textul tragediei, Noica aduce ca argument dezvoltarea din prima jumătate a secolului al XX-lea, „ținând de primatul posibilului, într-o *structură* ale cărei piese esențiale sunt în *Faust II*. Căci nimic esențial nu e străin de *Faust II*."[30]

VALÉRY

Concepția intelectualistă a poetului, care afirmă în *Metoda lui Leonardo da Vinci*: „Lucrurile lumii nu mă interesează decât sub raportul intelectului"[31], se construiește *poietic* din primele texte lirice.

Publicat în 1900, în volumul *Album des vers anciens*, *Elena* închide într-o formă perfectă – sonetul – frumusețea pură, care păstrează din planul natural doar sensibilitatea senzorială. Decorporalizarea totală nu mai permite manifestarea estetică a frumuseții decât într-o creație abstractă. Termenii pentru care pot fi identificați referenți în planul imediat se combină într-o sintaxă poetică pură, neconstrânsă de normele semanticii comune, pentru a defini ineditul unui EU și unicitatea UNIVERSULUI pe care EU-l îl obiectivează în discursul poetic. Subiectul poetic *Elena* se constituie dintr-un lanț de semnificanți care trimit, cel mai adesea, la semnificați de ordin vizual și sonor care creează UNIVERSUL imagine-sunet:

Azur, sunt eu...Din grote-ale morții reapar
S-ascult cum se sfărâmă un val pe scări sonore,
Și văd din nou galere-nviind în aurore
Din umbră-n șirul de-aur al viselor arar.

Cu solitare palme chem regi pe-ale căror
Sărate bărbi jucat-am cu degetele-mi pure;
Plângeam. Iar ei cântau doar victoriile-obscure
Și golfurile-ascunse sub pupa bărcii lor.

Aud cum scoici profunde și cum gornișți semeți
De oaste bat măsura-avântatelor lopeți;
Cu cântec clar vâslașii sporesc tumultu-acuma,

Iar Zeii, stând la prova vitează-n exaltat
Surâs de-odinioară, pe care-l scuipă spuma,
Întind spre mine brațul lor indulgent, sculptat.[32]

Elena este frumusețea imaterială, cuprinsă în cuvinte ca *être de langage*, cum ar numi-o Lacan, singura posibilitate de a arunca o punte între Subiectul istoric, Subiectul poetic și obiectul acestuia din urmă. În comentariul la teoria lacaniană și rădăcinile ei saussuriene, Florica Hrubaru sintetizează discuțiile cu privire la *discursul poetic*: „Discursul poetic nu este un discurs *despre* Subiect, pentru că atunci el nu s-ar deosebi de cel narativ decât prin referință, prin indicatorul de persoana *eu*. Esența discursului poetic constă în aceea că el reduce distanța Subiect-obiect la care subiectul este condamnat prin însăși natura limbajului văzut ca structură de separare."[33] În poemul lui

Valéry, elementele paradigmatice ale Subiectului poetic, care se prezintă: „Azur, sunt eu...", sunt exerciții ale simțurilor care receptează toți semnificanții care refac frânturi mitice. Elena absoarbe lumea ei ca semn al frumuseții/lumii sensibile, în vreme ce zeii *întind brațul lor indulgent, sculptat*, către Elena, ca semn al frumuseții/lumii inteligibile.

GIRAUDOUX

Piesa în două acte, *Război cu Troia nu se face* (1935), se înscrie între dramele de inspirație mitologică ale teatrului francez din perioada interbelică și imediat postbelică: Jean Anouilh, *Antigona* (1944), *Medeea* (1946), *Euridice* (1942); Jean Cocteau, *Antigona* (1922), *Orfeu* (1926); André Gide, *Oedip* (1930), *Filoctet*, Jean Giraudoux, *Amphitryon 38* (1929), *Electra* (1937), Jean-Paul Sartre, *Muștele* (1943). Interesul pentru reconsiderarea tematicii mitologice pare a fi fost impulsionat și de romanul lui James Joyce, *Ulise* (1922), care a avut un impact puternic în literatura europeană. Toate aceste opere moderne sunt tot atâtea demersuri arheologice în substanța profund umană care dublează creațiile inspirate din contemporaneitate. Într-o analiză diacronică se poate sesiza că miturile creștine, medievale sunt straturile unei istorii care se recompune fictiv într-o succesiune care nu urmărește o desfășurare ordonată. Lumea are nevoie de elemente mitice ale istoriei ei într-o sincronie care să egalizeze toate nivelurile ființei umane. Această dezvoltare a teatrului francez dintre deceniile doi-patru probează efortul autorilor de a re-compune într-o formulă proprie un univers imaginar care să cuprindă tot ceea ce este esențial uman. Teatrul devine expresia complexă a unei *oglinzi gânditoare*, în măsura în care prin *punerea în scenă* a unor mituri a prezentificat toate istoriile: a actualizat originarul, primitivul, egalizându-l cu contemporanul, a șters dihotomiile în favoarea unei complexități umane, neîncorsetate de rigiditatea normativă a trecutului, oricât de îndepărtat. S-a reținut doar ceea ce era reprezentabil pentru prezent. Printr-un proces hermeneutic creator, s-a ajuns la propriile sensuri, nu la sensurile originare. Paradoxal, restaurările mitice deformează mai întâi pentru a reforma: în cazul lui Giraudoux, este vorba despre o reformare

parodică în care se păstrează actanții, rolurile și relațiile dintre aceștia, adăugându-le personajelor din structura narativă de suprafață gestica măruntă, neimportantă pentru marele epos. Gestica măruntă suplinește marele eroism, care nu mai constă în acte eroice, ci în acte retorice: Hector și Ulise vor negocia nedeclanșarea războiului.

Elena este ființa irațională, care-și poartă frumusețea ca pe o armă împotriva tuturor. Ea reprezintă forța distrugătoare, un *simbol* cu eficacitate în planul concretului, căutat de Democos, poetul troian, cel care declanșează războiul pentru a alimenta eposul grec. Doar o ființă inertă ca Elena poate servi destinului ca instrument absolut:

> Nu-mi prea place să cunosc nici propriile sentimente. [...] Rolul meu e gata. Las universul să gândească în locul meu. El o face mai bine decât mine.

răspunde Elena lui Hector, atunci când acesta încearcă s-o convingă să părăsească Troia înainte de declarația de război. Pentru Elena, orizontul se îngustează în funcție de interesul meschin al unei ființe aproape vegetale, dar care are capacitatea de a profeți prin intermediul imaginilor colorate. Profețiile emise vizează însă numai pe aceia al căror destin se încrucișează cu al ei: Hector este *văzut* ca o pată roșie în praf, Paris este *recunoscut* după inelul pe care-l poartă, Pacea nu poate fi identificată în *albumul cu poze* al Elenei. Parodia lui Giraudoux țintește Marea Istorie, ca rezultat al arbitrariului, întrupat de Elena. Textul piesei deconstruiește eroismul prin expunerea premiselor sale meschine. Istoria *mitică* pe care o recompune Giraudoux infirmă toate așteptările cunoscătorului de mitologie: autorul sabotează mitologia în articulațiile dintre secvențele ei, parțial conforme cu tradiția. Perspectiva celeilalte fețe, a celei ascunse, antieroice, josnic umane, niciodată consemnate (nici de istorie, nici de mit), este reconstruită atât în *Război cu Troia nu se face*, cât și în *Electra*. Distrugând încrederea religioasă în mit, Giraudoux lovește istoria al cărei mecanism pare să fie similar. Piesa devine o meditație asupra războiului generalizat, reclamat retoric în numele unor abstracțiuni goale care să acopere adevăratul mobil: prezența Elenei. În această conjunctură, conceptul de destin – în sensul unei raționalități cosmice – este sinonim cu hazardul, o altă cale care conduce, însă, în același punct. În mod straniu, diplomația prin care Hector și Ulise încearcă să înșele destinul este dejucată de poetul troian care, deși rănit de moarte de

Hector, pretinde că a fost omorât de un grec pentru a oferi pretextul declanșării războiului. Experiența diplomatică a autorului, combatant în primul război mondial, este pusă într-o nouă lumină: zădărnicia efortului diplomatic, valorizat ca singurul act rațional, depinde de ponderea de iraționalitate instalată definitiv în lume (vezi atentatul de la Sarajevo care este pretextul oficial al primului război mondial). Istorie și mit, realitate și ficțiune, sunt două modalități convergente de a fi în lume ale dramaturgului / diplomatului. Faptul că se pot *recunoaște* scheme mitice în istorie verifică teoria lui Hans-Georg Gadamer din studiul *Arta ca joc, simbol și sărbătoare*, în care filosoful-estetician afirmă că „Recunoașterea face vizibil durabilul din ceea ce este trecător."[34] Poate cu atât mai mult cu cât demersul dramatic al autorului francez fixează ceea ce ar fi putut să se piardă (subteranele istoriei), în categoria trecătorului, într-o operă mitic valorizatoare. Recunoașterea, în accepția lui Gadamer, nu presupune repetarea experienței primare a receptorului, ci cunoașterea „desprinsă tocmai de contingența primei luări la cunoștință"[35]. Două *recunoașteri* parodice propune teatrul de inspirație mitologică al lui Giraudoux: o directă recunoaștere a mitului, prin care o parte a trecutului cultural se actualizează printr-o formulă modernă; o indirectă recunoaștere a istoriei (lectură în palimpsest), prin care istoria se scufundă în mit, repetându-l. Trăirea în istorie nu este același lucru cu recunoașterea ei într-un *illo tempore*.

BRUCKNER

Elementul surpriză al romanului *Hoții de frumusețe* (1997) și al volumului de eseuri *Euforia perpetuă* (2000) de Pascal Bruckner este principiul răsturnării a ceea ce simțul comun considera de la sine înțeles: definiția frumuseții și definiția fericirii. Sensul pozitiv este spulberat până la definirea negativă: fericirea este un *blestem*[36], iar frumusețea o maladie.

Hélène, protagonista din secvențele narative ale bărbatului cu cagulă care se confesează unei psihiatre, este sechestrată de un grup de trei răzvrătiți împotriva frumuseții pentru a egaliza axiologic / estetic umanul. Frumusețea este o nedreptate făcută de cei care o dețin celorlalți: bătrânul avocat, soția lui și servitorul lor sechestrează femei

tinere pentru a le inhala *frumusețea*. Experimentul, reușit, *consuma* în timp de doi-trei ani frumusețea victimelor:

> Frumusețea nu e o promisiune de fericire, ci o certitudine de dezastru. Făpturile frumoase, bărbați sau femei, sunt niște zei coborâți printre noi, care prin desăvârșirea lor ne sfidează. Pe acolo pe unde trec, răspândesc despărțirea, nenorocirea, reducând pe oricine la propria sa mediocritate.[37]

Frumusețea ca *hybris* este chiar și în acest roman contemporan semnul cultural al lui Venus, pentru bărbatul plagiator, iubitul Hélènei. Așa cum Benjamin își însușește pasajele pe care le consideră *frumoase* din întreaga literatură universală (Hugo, Dickens, Balzac, Zola, Proust, Gautier, Moravia, Goethe, *Sofocle* – s.n.), pentru a le mixa într-o operă kitsch, cei trei *hoți de frumusețe* încearcă să-și însușească frumusețea prizonierilor lor, reduși la imposibilitatea de a reacționa, asemeni oricărui obiect pur estetic. Pericolul pe care-l reprezintă frumusețea este acela de a fi la vedere, de a provoca ceea ce frumusețea nu poate contracara.

Elena și feminismul

Înainte ca mișcarea feministă să-și fi teoretizat punctul de vedere, Hilda Doolittle anticipează această perspectivă asupra Elenei într-un scurt poem din 1924, încă sub impactul formal și tematic al volumului imagist *Sea Garden* (1916). Concizia extremă a *ekphrasis*-ului, de care uzează în perioada imagistă pentru a declanșa o stare sau pentru a surprinde o atitudine, va fi reelaborată în 1950-'51, când va relua mitului Elenei într-un poem de peste 14.000 de versuri, *Helen in Egypt*, în care va asuma – pentru prima oară în literatură – punctul de vedere feminin asupra războiului troian. Începând cu H. Doolittle, lectura mitului se modifică în profunzime: substanța mitică este ea însăși afectată de statutul naratorului, care descoperă o altă lume dincolo de „fragilitatea" eroicului. Resurecția Elenei este resurecția lumii în care femeia nu mai este un obiect inactiv pentru că este lipsit de conștiință și inteligență; Elena este hermeneuta unei lumi care moare și premisa unei lumi care renaște:

Phoenix
has vanquished
that ancient enemy Sphinx[38]

Succesul feminismului a determinat o lectură parabolică a mitului, în care înfruntarea se desfășoară între două societăți: patriarhală și matriarhală, sau între două religii. Tema zeiței atotputernice, ca reflex al puterii femeilor, traversează romanele: *Daughter of Troy* – Sarah Franklin (1998), *The Firebrand* – Marion Zimmer Bradley (1991), *The Gate to Women's Country* – Sheri S. Tepper (1988), *Goddess* – Miranda Seymour (1979, într-o formă www), *To follow the Goddess* – Linda Cargill (1991), *The Song of Troy: A Story that Will Outlast History* – Colleen McCullough (1998).

UNIVERSITATEA „OVIDIUS"
CONSTANȚA
BIBLIOTECA
CENTRALĂ
Nr. inv. 295485

Note:

[1] Homer, *Iliada*, traducere: George Murnu, E.L.U., Bucureşti, 1967, p. 27.
[2] *Ibid.*, p. 55.
[3] Homer, *Odiseea*, traducere: George Murnu, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959, p. 99.
[4] Euripide, *Rhesos, Troienele, Andromaca, Helena, Orestes, Heraklizii*, traducere: Alexandru Miran, Univers, Bucureşti, 1996, p. 244.
[5] Vezi studiul Laurei Faranda, *Lo specchio e la tela: metafore di identità femminile nel mondo greeco*, Cassino, 2000.
[6] *Idem.*
[7] Zoe Petre, *Cetatea greacă*, Nemira, Bucureşti, 2000, p. 38.
[8] *Ibid.*, p. 39.
[9] J.D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure apud.* Herbert Read, *Imagine şi idee. Funcţia artei în dezvoltarea conştiinţei umane*, traducere: Ion Herdan, Univers, Bucureşti, 1970, p. 73.
[10] Pierre Lévêque, *Aventura greacă*, traducere: Constanţa Tănăsescu, Meridiane, Bucureşti, 1987, p. 78.
[11] Jean-Louis Bachès în Eric M. Moormann şi Wilfried Uitterhoeve, tradus în italiană *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, ed. cit.
[12] Gorgias, *The Endomion of Helen, apud.* www.phil.vt.edu/mgifford/...Helen.htm: „For speech constrained the soul, persuading it which it persuaded, both to believe the things said and to approve the things done. The persuader, like a constrainer, does the wrong and the persuaded, like the constrained, in speech is wrongly charged. The effect of speech upon the condition of the soul is comparable to the power of drugs over the nature of bodies."
[13] Vergilius, *Eneida*, traducere: George Coşbuc, Univers, Bucureşti, 1980, pp. 80-81.
[14] Jean-Louis Bachès în Eric M. Moormann şi Wilfried Uitterhoeve, *op. cit.*
[15] Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, traducere: Ioana Feodorov, Univers, Bucureşti, 2000, p. 26.
[16] *** *Carmina Burana*, traducere: Eugen şi Lucia-Gabriela Munteanu, Polirom, Iaşi, 1998, p. 129.
[17] Michel Foucault, *Trebuie să apărăm societatea civilă*, traducere: Bogdan Ghiu, Univers, Bucureşti, 1999.
[18] Vezi studiul din volumul 6, *Opere complete*, Univers, Bucureşti, 1987.
[19] Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, traducere: Horia Stanca, Univers, Bucureşti, 1982, p. 222.
[20] *Ibid.*, p. 230.
[21] *Ibid.*, pp. 230-231.
[22] *Ibid.*, p. 543.
[23] Din Convorbire cu Eckermann, 20 decembrie 1829.
[24] Friedrich Gundolf, *Goethe*, traducere: Ion Roman, Minerva B.P.T., Bucureşti, 1971, p. 433.
[25] *Idem.*

[26] Constantin Noica, *Despărţirea de Goethe*, Humanitas, Bucureşti, 2000, p. 214.
[27] *Ibid.*, p. 215.
[28] *Ibid.*, p. 216.
[29] *Ibid.*, p. 231.
[30] *Ibid.*, 252.
[31] Paul Valéry, *Metoda lui Leonardo da Vinci*, în *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, traducere: Ştefan, Aug. Doinaş, Alina Ledeanu, Marius Ghica, Univers, Bucureşti, 1989, p. 6.
[32] Paul Valéry, *op. cit.*, p. 51.
[33] Florica Hrubaru, *Ambiguitatea între mimesis şi poesis*, Ex Ponto, Constanţa, 2000, p. 36.
[34] Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, traducere: Val. Panaitescu, Polirom, Iaşi, 2000, p. 120.
[35] *Ibid.*, p. 119.
[36] Pascal Bruckner, *Euforia perpetuă*, traducere: Cristina şi Costin Popescu, Editura Trei, Bucureşti, 2000, p. 59.
[37] Pascal Bruckner, *Hoţii de frumuseţe*, traducere: Magdalena Popescu, Editura Trei, Bucureşti, 1997, p. 120.
[38] Hilda Doolittle, *Helen in Egypt, apud.* ReadLiterature_Com – Hilda Doolittle.htm, annieamerica@homestead.com.

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul ASPRO,
nr. 2511.1-3009.1 / ROL, deschis la BCR, Filiala Sector 1, București.

Editura *Paralela 45*

Pitești: 0300, str. Frații Goleşti 128-130;
tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33;
e-mail: ep45@pitesti.ro; redactie@edituraparalela45.ro
București: Sector 4, b-dul. Dimitrie Cantemir, nr. 20, bl. 8, sc. A, et. 3, ap. 16;
tel./fax: (021)335.36.97; e-mail: bucurestip45@voxline.ro
Brașov: 2200, str. Paul Richter 7; tel./fax: (0268)14.04.15;
e-mail: ep45@deltanet.ro
Cluj-Napoca: 3400, str. Ion Popescu-Voitești 1-3, bl. D, sc. 3, ap. 43;
tel./fax: (0264)43.40.31; e-mail: ep45cj@rdslink.ro
Constanța: 8700, str. Alecu Romulus, nr. 1, tel.: (0241)510.212

www.edituraparalela45.ro

Tiparul executat la tipografia
Editurii *Paralela 45*